ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/377572377

Una misa fúnebre para Giorgione en 'Las Bodas de Caná' (1563) del Veronés. Más allá del consort original

Book · January 2024

CITATIONS
0

READS
20

3 authors, including:

Manuel Lafarga Marqués
Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia

28 PUBLICATIONS **4** CITATIONS

SEE PROFILE

All content following this page was uploaded by Manuel Lafarga Marqués on 21 January 2024.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

Una misa fúnebre para Giorgione en *Las Bodas de Caná* ☞1563☜ del Veronés. Más allá del *consort* original

Manuel Lafarga et Penelope Sanz / ilust. Jorge Camarero

Una misa fúnebre para Giorgione en *Las Bodas de Caná* ☞1563☜ del Veronés. Más allá del *consort* original

Manuel Lafarga et Penélope Sanz

Ilust. Jorge Camarero

Primera Parte

Girolamo Grimani: Más allá del *consort* original

Segunda Parte

El Primer Consort: Una misa cantada para Giorgione

Ilustraciones:

Manuel Lafarga

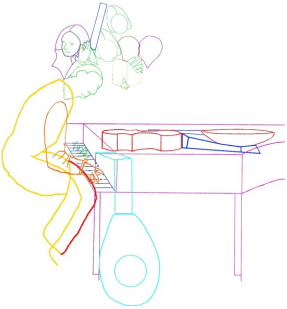
Jorge Camarero

Página 4. Las Tres Moiras. Tapiz flamenco, ca. 1510-1520. Londres, Victoria and Albert Museum, IN: 65-1866.

Consort **1a**	Vocal con clavecín	Paolo I
Consort **1b**	[Vocal con laúd] [1]	Paolo II
Consort **2**	Laúdes	Paolo II
Consort **3**	Violines	Paolo II
Consort **4**	Violines	Paolo III
Consort **5**	Violas *da gamba*	Paolo III

[1] Es posible que la misa fúnebre con el clave presente aunque silencioso, y con Paolo II al laúd — Consort **1b** [Anexo 1H] —, fuera sólo el resultado del tránsito al Consort 2 (laúdes). Y en consecuencia, que la rotación de su primer laúd fuera tan sólo la operación que le permitió incorporar su brazo izquierdo a su propio hermano, a la vez que le retiraba a él su derecho estirado sobre el clave, como se observa en las radiografías, para dejárselo acodado en la posición "en jarra" actual. Lafarga *et al.* (2021a, p. 57).

Consort 1.



Consort 2.

Consort 3.

Consort 4.

Indice

Resumen 9
Primera Parte. Girolamo Grimani: 11
Más allá del *consort* original 11
Introducción. Un lienzo en blanco para la eternidad 13
1. Giorgione y el vínculo entre música y pintura 25
2. Girolamo y Benedetto: un patrono relevante y un pintor-*músico* frustrado 30
3. El Consort 1b: una formación intermedia 37
4. Paolo Caliari I "Frankenstein": un clavecinista *in sepulto* 43
5. Una mano fantasma detrás de Bassano 66
6. Dos pintores-*músicos* (cantantes) desconocidos 72
7. Giorgione y el encargo de los Benedictinos 75
Segunda Parte. El Primer Consort: 83
Una misa cantada para Giorgione 83
Introducción. Una misa fallida para un pintor olvidado 87
8. Laúdes flotantes y naturalezas muertas 93
9. Tiziano "increado": Paolo Caliari I "Frankenstein" revisitado 96
10. Un clavecinista desguazado que ha confundido a los expertos 100
11. Tiziano y Tintoretto cantantes: Giorgione y la regla del silencio 106
Anexos 125
Anexo 1A. Boceto atribuido a Paolo Caliari 126
Anexo 1B. Boceto atribuido a Paolo Caliari, y previamente a un imitador 128
Anexo 1C. Comparación entre el lienzo actual y el segundo boceto del Veronés (Louvre) 130
Anexo 1D. Ubicación original de las mesas, siguiendo el boceto del Veronés 132
Anexo 1E. Descenso del balcón superior con laudista y cantantes 134
Anexo 1F. *Las Bodas de Caná,* de Gabrielle Caliari 136
Anexo 1G. *Las Bodas de Caná,* de Johann Heinrich Schonfeld 138
Anexo 1H. Breve historia antigua del clave 140

Anexo 2A 146
Anexo 2B 148
Anexo 2C 150
Anexo 2D 152
Anexo 3A 154
Anexo 3B 156
Anexo 3C 158
Anexo 3D 160
Anexo 4. Personajes identificados en el lienzo 162
Anexo 5. Las Bodas de Caná, 1563 164
Bibliografía 167
Los autores 173
Aviso Legal 174

Resumen

Giorgio de Castelfranco, llamado Giorgione, era el personaje central a cuyo alrededor Paolo Caliari estructuró en origen la disposición del grupo instrumental de *Las Bodas de Caná.*

Para ello se sirvió de un diseño basado en un *consort* vocal junto a Giorgione y su laúd, acompañado de sí mismo al clavicémbalo. La escena incluía también algunos laúdes "silenciosos" sobre su propio instrumento.

Este diseño *original* no incluía en cambio a Tiziano y Tintoretto en sus posiciones actuales, sino como parte del cuarteto de voces leyendo una partitura frente a ellos.

La mano derecha del cantante que sostenía esta partitura sigue formando parte aún hoy del lienzo actual como los cuatro dedos que sobresalen por detrás del *cornetto* de Bassano (en realidad por su espalda), y que no corresponden ni a este mismo pintor ni tampoco al bufón (Jester) junto a él, ni a nadie presente hoy en el lienzo.

Ambos coro (cuarteto) y clavicémbalo (hoy una mesa) fueron desechados en favor de un *consort* de laúdes que ya mostramos anteriormente.

Y el "despiece" de esta primera escena que presentamos aquí fue lo que generó, incluyendo la propia figura de Tiziano invertido, la estructura de varios *ensembles* sucesivos, uno con laúdes (ya expuesto), y dos con violines, hasta llegar al *ensemble* actual con violas *da gamba*.

El presente trabajo detalla la naturaleza y composición de esta formación original, y propone que la escena central del cuadro era sin duda un homenaje fúnebre póstumo (una misa cantada según la tradición veneciana) al maestro fallecido 50 años atrás.

Giorgione fue pionero en el uso característico que los pintores venecianos del *Cinquecento* hicieron del color, y modelo durante casi un siglo para varias generaciones de pintores (*giorgionescos*), además de amigo y compañero de Tiziano en su juventud.

PRIMERA PARTE. GIROLAMO GRIMANI: MÁS ALLÁ DEL *CONSORT* ORIGINAL

Introducción. Un lienzo en blanco para la eternidad

1. Giorgione y el vínculo entre música y pintura

2. Girolamo y Benedetto: un patrono relevante y un pintor-*músico* frustrado

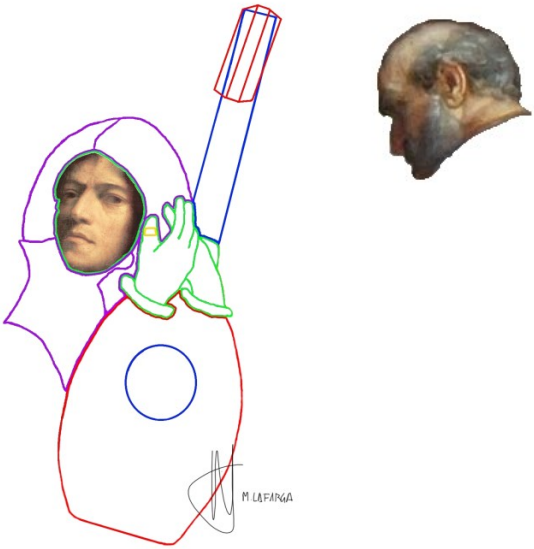
3. El Consort 1b: una formación intermedia

4. Paolo Caliari I "Frankenstein": un clavecinista *in sepulto*

5. Una mano fantasma detrás de Bassano

6. Dos pintores-*músicos* (cantantes) desconocidos

7. Giorgione y el encargo de los Benedictinos



Regis iusto cantio et reliquia canonica arte resoluta

J.S. Bach a Federico II de Prusia,
en la dedicatoria de la *Ofrenda Musical*, BWV 1079

Introducción. Un lienzo en blanco para la eternidad [2]

[Un día después de firmar el contrato con los monjes de San Giorgio Maggiore, el Veronés [3] comenzó a disponer todo lo necesario para acometer su nueva empresa.

Era ya la segunda semana de junio y el verano estaba a punto de caer también sobre Venecia: convenía instalar cuanto antes los materiales y el instrumental necesarios dentro del fresco recinto del refectorio de los monjes, donde iba a ser ubicada la obra.

Lo primero, el gigantesco lienzo y, por supuesto, la estructura que iba a permitir a sus equipos trabajar sobre la tela a la que ya había comenzado a dar vida en su mente.

---

[2] El relato histórico que se presenta *entre [corchetes]* en esta primera Sección (por los acontecimientos que hemos conseguido demostrar hasta el momento en el marco de nuestro modelo), no es enteramente "real", por cuanto que es más probable que muchos retratos, incluyendo también el de Giorgione, fueran transferidos directamente al lienzo a partir de *cartone* previos, elaborados en sus talleres o en cualquier otro lugar, p.e., allí donde se hallasen o en las dependencias del propio monasterio, a donde acudieron sin duda algunos de los presentes en la escena durante la realización del cuadro. Con la excepción de los venecianos vivos en estos años por razones obvias: en este sentido, además, hemos conseguido documentar positivamente la presencia de algunos de ellos alojados en el monasterio de San Giorgio Maggiore, y alojados allí con el mismo fin que habíamos propuesto originalmente para la presencia de Diego Ortiz en la escena, es decir, camino del Concilio de Trento: Lafarga *et al.* (2018); Lafarga & Sanz (en preparación).

El resto del texto puede derivarse directamente de nuestros diseños y observaciones, ambos resultantes de la comparación entre el lienzo actual y las radiografías publicadas por el Museo del Louvre: Faillant-Dumas (1992, p. 117).

[3] Paolo Caliari, nacido Spezzapedra (*lit.* cantero). Apodado "el Veronés" (Verona 1528 – Venecia 1588). El contrato fue firmado en Venecia el 6 de junio de 1562.

Su proyecto resultaba de la combinación de la idea original solicitada por la Orden [4] junto con el homenaje póstumo a Giorgione [5] que deseaba su propio patrono Girolamo Grimani [6], cuya familia lo fue en tiempos también del pintor desaparecido.

Lo segundo, los pigmentos especiales que deseaba la congregación, junto con todo tipo de utensilios de pintura, además de las piezas del andamio que iba a sostener toda la empresa durante los quince meses siguientes.

Estas fueron sin duda sus primeras gestiones: visitó a sus proveedores habituales por la mañana y dispuso todo para que los pedidos llegasen cuanto antes a la isla de San Giorgio.

Los materiales corrían de su cuenta, y a la vez que actualizaba sus herramientas procuró no dejar desatendidos sus propios talleres en la empresa familiar, cuyo ritmo de producción había mejorado mucho durante los últimos años [7].

Tablas, listones, escaleras, cuerdas, trapos, cubetas, aceites, telas y carboncillos, pinceles y pigmentos, escuadras y compases, y otros útiles de carpintería y de pintura, fueron llegando poco a poco y de forma ordenada al refectorio durante los días siguientes, hasta que finalmente el gran lienzo quedó instalado al fondo de la sala.

---

[4] El primer milagro de Jesucristo, según el Evangelio de Juan

[5] Giorgio de Castelfranco, apodado "Giorgione" (Castelfranco, 1478 – Venecia, 1510). Pintor: § Lafarga *et al.* (2018); Lafarga & Sanz (2019a; 2019b; 2022). Lafarga *et al.* (2021a; b).

[6] (Venecia, 1496 – Venecia, 1570). Patricio veneciano y procurador de San Marcos.

[7] Lafarga & Sanz (2019a).

Naturalmente, la imponente tela tuvo que esperar a que el andamio estuviese montado, y el Veronés no pudo contemplar hasta entonces su futuro inmediato totalmente "en blanco" enmarcado al fondo del refectorio, una circunstancia que, sin embargo, ya había previsto.

De modo que, una vez instalado sobre la pared que daba a la laguna, y a dos metros del suelo, Paolo Caliari esperó hasta quedarse solo, se retiró hasta el centro de la gran sala, se dio la vuelta, y se sentó a mirar sin prisa el lienzo vacío.

Abstrayendo todas las líneas de polainas, travesaños y escaleras, comenzó a mover y trasladar en su mente todas las piezas del gran mecano que había imaginado: dos mesas laterales más una frontal presidiendo la misa fúnebre póstuma para el maestro veneciano desaparecido [8].

La mesa principal de invitados, con Jesucristo y sus propios patronos arquitectos departiendo a su izquierda, emplazada en la banda central del cuadro mediante la doble plantilla que le brindaría una gran balaustrada detrás de todos ellos [9].

Esta era la zona que más retratos iba a incluir, una tarea que podía ser completada o "sustituida" (un invitado por otro) en cualquier momento sin más problemas, pues el contrato exigía la presencia del mayor número posible de personajes.

También se fijó en el balcón superior con músicos a su izquierda, quizá pensando a la vez en ecos para la misa fúnebre cantada que se ofrecía a Giorgione en mitad de la escena [10].

---

[8] [Anexos 1A, 1B, 1C, 1D].
[9] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 114-116). § Apartado 12.
[10] *Id.*

Un detalle sin embargo (la misa cantada) que no casaba muy bien con la música que cabría esperar en una boda, el evento que describe Juan en su evangelio y que los monjes habían explicitado en su petición.]

El matiz de este detalle "fúnebre" no dejó de preocuparle de forma velada en ningún momento durante los primeros meses, hasta que, pocos meses después, los acontecimientos comenzaron a precipitarse para convertir el "pequeño detalle" que había intuido en una sucesión de quebraderos de cabeza encadenados, derivando en ocasiones en auténticos problemas de diseño que le obligaron a reconvertir la escena central una y otra vez hasta en cinco ocasiones, antes de la conclusión del lienzo [11].

El mayor de ellos, sin embargo, fue entrevisto a tiempo por los hermanos Caliari ya al comienzo de lo que iba a resultar en una larga saga de complicaciones.

Tras verse obligados a prescindir del clavecín y también en consecuencia de la presencia de Girolamo Grimani, el patrono principal, en la escena central, decidieron hacer descender drásticamente buena parte de la mitad superior de la escena—el balcón superior y toda la mesa frontal [Anexos 1A, 1B, 1C, 1D] [12] — afortunadamente antes de que muchos de los invitados hubiesen ocupado ya sus asientos.

---

[11] Lafarga & Sanz (2019a).

[12] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 114-116). Lafarga & Sanz (2021b, pp. 54-55). § Apartado 12.

Esta decisión les ahorró en adelante muchos problemas, puesto que las demandas para modificar una y otra vez la escena central del lienzo en efecto no cesaron, por unas u otras razones, hasta casi la conclusión de la obra, que finalmente parece que acabó a gusto de todos con la presencia de un violagambista de renombre internacional y un *consort* de violas *da gamba,* el instrumento de corte por excelencia [13].

En cualquier caso, no nos han llegado noticias de todos estos avatares y contratiempos, de los que sin duda fueron *testigos directos* importantes personajes y autoridades europeas, renombrados artistas, clérigos poderosos, monjes eruditos, y todos cuantos se sentaron en el refectorio durante el año siguiente hasta octubre de 1563 [14].

Sin contar con la rumorología que sin duda rodeó a todo cuanto tuvo que ver con el cuadro ya desde sus comienzos, en Venecia y en toda Italia, y también más allá, en territorios europeos.

La única excepción a este *clamoroso* "silencio histórico" de los contemporáneos del lienzo es la mención de Benedetto Guidi [15], un joven monje del propio monasterio, poeta, historiador, y editor, también invitado al banquete bíblico.

---

[13] Diego Ortiz (Toledo?, 1510 – Roma, 1576). Lafarga *et al.* (2018); Lafarga *et al.* (2019). § *Diego Ortiz en Venecia: Il Veronese en concierto* [https://youtu.be/FAP6DcL4wr8]

[14] El encargo fue entregado a sus propietarios el 8 de diciembre de 1563, con dos semanas de retraso sobre la fecha prevista.

[15] § Lafarga & Sanz (2023a). Había profesado los votos en el mismo monasterio 14 años antes, el 21 de marzo de 1551, y era un monje bastante joven entre las autoridades benedictinas que encargaron el cuadro: en 1562 tenía 29 años, y 32 al escribir su poema. Cooper (1991, p. 277).

Tres años después de la entrega, Benedetto aludió simbólicamente a los múltiples problemas y transformaciones que sufrió el lienzo por el camino, resumiéndolos en su conocida y magistral expresión: "mile dolci errori" [16].

Ninguna otra fuente histórica, artística, ni literaria — salvo algunos datos aislados en leyendas fragmentarias — ha hecho mención de cuanto estamos narrando desde que encontramos a Ortiz y a Giorgione "superpuestos" en el centro de uno de los lienzos más famosos de la historia del arte. Sólo las radiografías llevadas a cabo 430 años después del encargo revelarían una parte de lo que sucedió, y gracias a ello ~~nosotros~~ hemos podido reconstruir recientemente una serie de eventos encadenados que derivan de los propios trazos subyacentes del cuadro y de cuanto sabemos hoy sobre las identidades de los invitados a la boda.

La inclusión del buen Zorzo [17], inmortalizado en restitución de su derecho veneciano perdido, en una obra que era ya legendaria desde sus comienzos, fue probablemente consecuencia de la petición de los patronos de la Orden, la familia Grimani, cuyos antepasados lo fueron a su vez del propio Giorgione y en los tiempos del cuadro también del Veronés y de algunos de los artistas presentes en el lienzo, como Palladio [18] y Alessandro Vittoria [19].

---

[16] *Ibid.*

[17] "Giorgio" en el dialecto véneto.

[18] Andrea Palladio Vicentino (Venecia, 1508 – Maser, 1580), nacido Andrea di Pietro della Góndola, conocido como "el Veronés" de la arquitectura. Lafarga & Sanz (en preparación).

[19] Lafarga & Sanz (2022). Nacido Alessandro di Viglio della Volpa (Trento, 1524-5 – Venecia, 1608). Escultor, pintor y arquitecto. *Ibid.*

Por lo demás, es enteramente posible que la leyenda que nos contó el coleccionista de arte Henry Holt [20] contenga un resto importante de la verdad, y que tres años antes del encargo, en 1559, el abad de San Giorgio [21] hubiese visto en efecto una versión previa reducida de la obra en la galería de los Grimani, en la que quizá el pintor veneciano pudiere haber recibido ya su merecida misa pendiente [22].

Figura 1. *Modificación artística sobre un detalle del lienzo de Otto Gottfied Wichmann, en donde el Veronés enseña el modello previo de la obra a los monjes benedictinos de San Giorgio. Berlin Nationalgalerie, Staatliche Museen, Nr.: W.S. 260. Hemos insertado una fotografía actual del lienzo, a modo de licencia visual.*

[20] (?, 1813 – Londres, 1871). Lafarga & Sanz (2022; 2023a).

[21] Dom Girolamo de Piacenza, de nombre civil Girolamo Sclocceto, Scrocchetto, o Scroguerro (? – ?).

[22] Nuestra sugerencia.

En esta galería, según informan fuentes contemporáneas [23], estaba expuesto también un autorretrato de Giorgione. No obstante, ya hemos expuesto en otro lugar lo improbable de la enumeración que hace Holt de los músicos de la escena central tres años antes del encargo [24].

Es igualmente posible que el abad quedase fascinado con la obra, como reza la leyenda, y que, decidido a replicarla monumentalmente en su monasterio, llegase a un acuerdo con Girolamo Grimani, y que de este modo finalmente ambos, Giorgione silente y el milagro narrado por Juan, quedasen trabados y entrelazados en el diseño original, con la presencia de Girolamo Grimani en un lugar preeminente [25].

El hecho cierto es que cuando los trazos y los pigmentos comenzaron a posarse sobre la gran tela del refectorio, sus protagonistas principales — el pintor desaparecido, un pequeño coro de voces con Tiziano (su amigo de juventud) [26] y Tintoretto [27], y el mismo Paolo al clavecín además del propio patrono Girolamo — estaban ya todos destinados a ocupar la escena central. Tal y como se puede apreciar atendiendo a nuestra argumentación y a las radiografías del lienzo.

---

[23] Vasari (1550; 1568).

[24] Lafarga & Sanz (2023).

[25] Lafarga *et al.* (2021a, p. 14; p. 109; p. 111). Lafarga & Sanz (2023a).

[26] Tiziano Vecellio (Pierre di Cadore, 1488-90 – Venecia, 1576).

[27] Jacopo Robusti, apodado "Tintoretto" (Venecia, 1519 – Venecia, 1594).

[El Veronés esperó un par de semanas a que los equipos de su hermano [28] distribuyesen el espacio y otros elementos (como los edificios del fondo y la plantilla de la balaustrada) según lo convenido.

Y mientras completaba alguno de sus encargos en marcha en la ciudad, delegó sus compromisos y aún otros pendientes en otros miembros de su familia, y finalmente se desentendió por completo de los asuntos mundanos para concentrarse en la escena principal de su futura empresa.

Tenía poco más de un año para entregar el encargo, y la enorme obra, la más grande conocida hasta el momento, estaba cargada de responsabilidad: por su ubicación, por el renombre de sus propietarios, y por la identidad de los invitados.

De modo que, ahora sí, hizo trasladar las plantillas del clave, de Girolamo, y de sí mismo al lienzo, y después se sentó en el primer andamio y las completó. Y para representar con fidelidad al buen Giorgione hizo que su patrono trajese el autorretrato del pintor fallecido que conservaba expuesto en su palacio.

Así, desde la casa de quienes le protegieron en vida, Giorgione emprendió en efigie su segundo viaje hacia la eternidad, después del último que le había llevado al *Lazzaretto* para morir, aunque esta vez iba camino de la gloria hasta San Giorgio Maggiore. Una gloria que sin embargo no le sería restituida definitivamente hasta casi 500 años después.

---

[28] Benedetto Caliari (Verona 1538 – Venecia 1598). Hermano y colaborador del autor: su función era la de "geómetra", responsable de la distribución espacial y del ajuste proporcional los *cartone* al ser trasladados al lienzo.

Ya en el refectorio, Paolo situó el pequeño cuadro a su derecha sobre el andamio, en un ángulo de 45 grados respecto de sí mismo y enfrentado del mismo modo a un espejo de las mismas dimensiones. Y, después de acabar su propio rostro inclinado sobre el teclado del clavecín, se dispuso a resucitar el espíritu del que había sido el pintor más emblemático de Venecia.]

Es conocido que la actividad productiva de la *bottega* del Veronés fue la más competitiva en su tiempo, y que su fama y encargos les llegaban tanto por su calidad como por la velocidad de ejecución [29].

En la elaboración de lienzos enormes, los autores utilizaban plantillas — *cartone* — para sus figuras, que eran más tarde trasladadas al lienzo por sus ayudantes. Así, por ejemplo, ciertas estructuras aparecen casi idénticas en diferentes obras de un mismo pintor [30].

Este fue un recurso necesario para la confección de semejantes arquitecturas visuales y que en una u otra medida muchos artistas utilizaban como parte de las rutinas de sus talleres de producción.

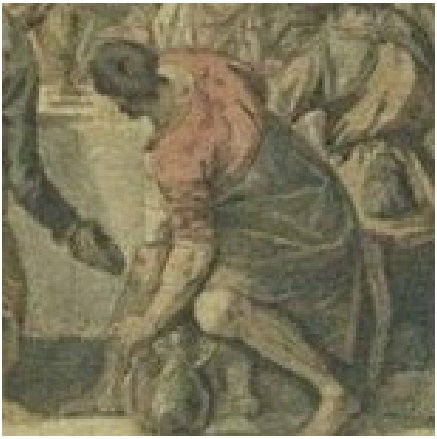
El mismo procedimiento, aplicado no sólo a figuras *completas* sino también a sus *componentes* (manos, brazos, piernas, incluso torsos o cabezas), parece haber sido una solución recurrente en este lienzo del Veronés.

---

[29] Existen alrededor de 350 obras firmadas por él, y se estima un número similar producidas en sus talleres sin su firma.

[30] [Figura 2].

Figura 2. *La Última Cena, dibujo de Paolo Caliari. Museo del Louvre.*
Arriba, derecha: *detalle invertido del sirviente arrodillado ante el marqués del Vasto en Las Bodas de Caná, 1563.*



La utilización del calificativo "Frankenstein" se ha hecho aquí a fin de ilustrar cómo los sucesivos problemas que se le plantearon al autor cuando los bocetos *ya habían sido trasladados al lienzo* fueron resueltos en bastantes ocasiones por este procedimiento [31].

Un hecho que no nos ha pasado inadvertido es la habilidad y destreza de Paolo para reubicar sus diseños dentro de otros previos — p.e. su primera cabeza cuando era Paolo I ocultando el laúd de Giorgione, o cuando finalmente quedó inserta dentro de su brazo izquierdo definitivo [Figs. 24, 30, 31, y 32.B] —, reaprovechando unas figuras para reconvertirlas en otras *sin superponer sus contornos*.

Por último, creemos haber restituido públicamente a Giorgione con nuestros estudios su derecho veneciano *dos veces perdido* a la misa cantada que le correspondía a su muerte [32]. Y también su primera intención a los verdaderos promotores de su funeral pendiente — los hermanos Caliari, Girolamo Grimani y probablemente también su pariente Giovanni VI, y los monjes de San Giorgio Maggiore.

El presente trabajo aporta evidencia fuerte a nuestra primera afirmación acerca de que la escena central original (una *misa fúnebre*) era sin duda un homenaje póstumo al maestro veneciano fallecido 50 años atrás [33].

---

[31] Nuestra propuesta original.

[32] Baltimore, *Sixteenth Century Studies Conference* (SCSC): Lafarga & Cháfer (2023).

[33] Lafarga & Sanz (2019a).

1. Giorgione y el vínculo entre música y pintura

Paolo Caliari, el "demonio etrusco del manierismo" [34], intentó por diferentes procedimientos representar también el debate humanista sobre la relación, correspondencia y jerarquía entre las artes — *paragoné* — en el lienzo encargado por los monjes de San Giorgio Maggiore.

Más concretamente, deseaba plasmar en especial el vínculo entre "música" y "pintura" — mención aparte de que en el lienzo iban a aparecer también arquitectos [35], escultores, y literatos —, empresa que acometió representando a Giorgione, un pintor veneciano ya desaparecido y de gran renombre para la ciudad que además había sido un músico ilustre, mientras asistía *silente* a la misa fúnebre que no pudo tener medio siglo atrás.

Él mismo y dos de sus compañeros que iban a participar igualmente en el evento musical — Tiziano y Tintoretto —, eran también músicos, si bien *amateurs*, como correspondía a la tradición pictórica veneciana.

En los comienzos, el vínculo con la pintura era cuanto menos "doble", pues además del *consort* vocal interpretando la misa pendiente para Giorgione a cargo de pintores-*músicos*, también su propio hermano Benedetto desempeñaba un papel crucial en el diseño original de la escena frontal del banquete.

Benedetto se hallaba de pie a la derecha del observador en la misma posición que ocupa hoy, pero no como le vemos actualmente sosteniendo la copa del vino milagroso.

---

[34] Zuffi (1992, p. 8). Lafarga *et al.* (2018, pp. 25 y 77).
[35] Lafarga & Sanz (en preparación).

Su mano derecha estirada hacia atrás agarraba el mástil de un laúd de caja ovalada que descansaba sobre el clave de su hermano Paolo, mientras que su izquierda pintaba *de nuevo* la escena completa del propio encargo [36] sobre un pequeño lienzo apoyado en la mesa de los benedictinos — como se aprecia sin dificultad en las radiografías de *Las Bodas*.

Por lo demás, este habría sido a la vez el origen del cuadro, según una cierta leyenda romántica que atribuía la comisión de la obra al abad del monasterio [37].

Habiendo visto esta pintura previa de reducido tamaño en la galería de los Grimani, habría decidido representarla a gran escala en recinto de su propio monasterio, el refectorio.

Un entorno religioso a medio camino entre *lo sacro* y *lo profano*, como era también característico del Veronés [38], el protegido de Girolamo Grimani, a quien finalmente se encargó el gran lienzo para la Orden.

Así, por un lado, Benedetto Caliari tenía una mano en la "música" y otra en la "pintura" — y quizá fuere en verdad zurdo, o tal vez ambidiestro, a juzgar por la posición en la que su propio hermano, Paolo, le situó *pintando* en el diseño original [39].

---

[36] Este podría ser el primer caso de "autorreferencia" en el arte pictórico, y además a una escala colosal, pues el pequeño lienzo incluiría la propia escena continuamente en una recurrencia infinita. Nuestra aportación: **§** Figura 30.

[37] Holt (1867). Lafarga & Sanz (2022; 2023a).

[38] Lafarga & Sanz (2019a).

[39] Nuestra sugerencia. Lafarga *et al.* (2021a, p. 106). Lafarga & Sanz (2023a).

Figura 3. *Busto de Girolamo Grimani en terracota. Alessandro Vittoria, h. 1560, comparado con su retrato en Las Bodas.*

Mientras que él mismo tocando y sus dos colegas pintores cantando aplicaban conjuntamente uno de sus varios artes (el musical) al tributo póstumo para el venerado maestro desaparecido Giorgione, el "Leonardo" veneciano que había sido, como lo fue el propio Da Vinci [40], un consumado laudista, casi un músico profesional.

El primer intento del autor sin embargo quedó truncado cuando, por alguna razón que no conocemos, se vio forzado a desmantelar su primer *consort*. Recuperó parte del "programa original" — *paragoné* — reconvirtiendo esta primera formación en un *consort* de laúdes, en donde el maestro ausente seguía conservando un "doble ascendiente" (pictórico y también musical) sobre los pintores-*músicos* representados [41], si bien su hermano Benedetto había dejado de encadenar *gráficamente* ambas artes con sus dos brazos.

---

[40] Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519).
[41] Lafarga & Sanz (2019a).

Tampoco tuvo mejor suerte en este su segundo intento, pues una vez más el Veronés se vio obligado a transformar el nuevo *consort* que le era propio a Giorgione — ahora uno instrumental de laúdes —, en una formación con violines, probablemente a causa de las modas artísticas y las costumbres religiosas de la ciudad [42], un instrumento con el que el desaparecido Giorgione perdía aún más protagonismo a la par que también lo hacía su propia intención de vincular la música y la pintura [43]. Sin embargo, después de considerar incluso una segunda formación de violines sin conseguir recuperar por completo el "doble vínculo" original (dado que su hermano ya no "operaba" y los violines no eran característicos de Giorgione), y habiéndose desechado de nuevo a sí mismo como Paolo II violinista tras adelantarse hacia su colega ausente [44] un acontecimiento, quizá casual, pudo contribuir a resolver sus problemas.

Aún cuando el séquito en el que se integraba Diego Ortiz [45] pudo haber escogido otra ruta para su camino desde Nápoles hasta Trento [46] — en donde se celebraba el concilio que estaba destinado a finalizar apenas pocos meses después —, nuestro modelo sugiere que pudo pasar en cambio por Venecia y que, inevitablemente, se alojara en el monasterio de San Giorgio, la residencia más distinguida de la ciudad [47].

---

[42] Fenlon (1989, p. 118). Glixon (2003, p. 132). Lafarga & Sanz (2019a, pp. 18 y 68; 2019b).

[43] Lafarga & Sanz (en preparación).

[44] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 17 y 97). Lafarga & Sanz (en preparación). § Tabla al comienzo.

[45] (Toledo ¿?, 1510 – Roma, d. 1576). Lafarga *et al.* (2018). Lafarga & Sanz (2020a). Violagambista y maestro de capilla de la Corte Virreinal de Nápoles hasta 1570. § Lafarga *et al.* (2019).

[46] Lafarga & Sanz (2019a).

[47] *Id.*

En esta ocasión, Paolo pudo por fin rescatar su "doble intención" para las dos Artes que deseaba plasmar en la escena central del lienzo desde los comienzos. El nuevo músico (Ortiz), ahora sí un auténtico profesional, sustituyó a Giorgione, prestó su nuevo instrumento regio y característico al *ensemble* de pintores-*músicos* venecianos, y, como *no*-pintor que era, quedó finalmente *dentro* del grupo pero *sin* anillo en su mano izquierda, a diferencia del resto de intérpretes [48].

Mientras que su propio hermano, que había quedado tiempo atrás segregado del artificio manierista central, se integró de nuevo en el conjunto como pintor *no*-músico — o, al menos, alejado y fuera del *consort* — conservando un anillo y sin vínculo aparente con el arte musical [49], pero con el renovado protagonismo que le otorgaba el hecho de verse al cabo convertido en el catador del vino fruto del milagro.

[48] Lafarga *et al.* (2018).
[49] *Id.*

2. Girolamo y Benedetto: un patrono relevante y un pintor-*músico* frustrado

La relación inicial entre Girolamo Grimani y el hermano del pintor en los primeros tiempos del cuadro, durante la constitución del Primer Consort, se convirtió en otra *mutuamente excluyente* al pasar a la primera formación exclusivamente instrumental (el Segundo Consort), en donde ya no intervenían las voces. Ambos personajes se vieron, en adelante y respectivamente, desplazado (Girolamo) y "alterado" (Benedetto), en ambos casos por las mismas causas.

Si Girolamo se retiraba del clave, como en efecto ocurrió, y se sentaba en la mesa como le vemos hoy, entonces Benedetto no podía pintar. Y *viceversa*.

Girolamo en realidad no sufrió alteración corporal alguna, sino que se vio trasladado desde el área que hoy "es" Tiziano hasta su ubicación actual al extremo interno de la mesa de comensales [50].

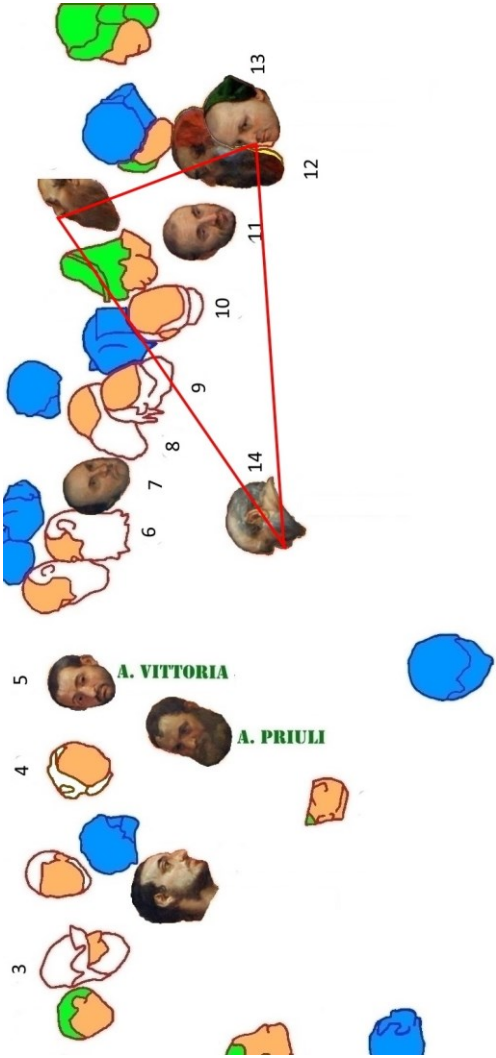
Mientras que Benedetto no fue desplazado de su ubicación original, pero "movió" sus respectivos brazos en dos posiciones sucesivas: la primera, pintando con la izquierda y agarrando un laúd sobre el clave (semioculto detrás de Girolamo) con la derecha; y la segunda sosteniendo ya el vino milagroso con el brazo izquierdo de su hermano *laudista* y su propio derecho acodado en la cadera [51].

---

[50] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 109-110).

[51] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 15, 54, 59, 63, 77, 89, 105-6, 108-9, 111, 125, y 129).

Figura 4. *Los tres miembros de la familia Grimani, según nuestra interpretación en los vértices del triángulo que rodea al abad Scrochetto (11): Girolamo (14) y dos Patriarcas de Aquilea: Domenico (13), ya fallecido, y Giovanni VI (vértice superior), inhabilitado por reiterados procesos ante la Inquisición romana. (7) Andrea (Pampuro) de Asolo, prior en el momento del encargo. © M. Lafarga.*



El papel de Girolamo era primordial en el encargo, pues era uno de los principales patronos tanto de la Orden Benedictina en la ciudad, como de algunos de los artistas representados en el lienzo incluido el propio autor, el Veronés, con quien viajó a Roma para la elección del nuevo papa en representación de la *Serenissima*. Un patricio veneciano muy influyente con funciones de gobierno para la República [52], y el responsable de la familia en tiempos del lienzo.

En consecuencia, y en tanto pagador de la Orden, del autor, y del propio encargo — incluyendo la presencia de Giorgione en todas las transformaciones salvo en la definitiva con Diego Ortiz — Girolamo fue ubicado en origen en la actual posición central de Tiziano, apoyado en el clavecín y atento a los acordes que el Veronés producía inclinado sobre su instrumento.

Este era el foco de toda la escena: *el homenajeado, el autor del cuadro, y el patrono principal*.

Sin embargo, y pese a su relevancia en el monasterio, en la ciudad, y también en la República, Girolamo acabó marchándose del centro del lienzo más bien pronto, cuando el *consort* vocal original fue desmantelado y sus integrantes dispersados [53].

Esta operación — el desplazamiento de Girolamo a su ubicación actual [54] — tuvo básicamente dos consecuencias, una relacionada con la reconversión del clave, y la otra con el desguace del propio intérprete, el primer Paolo.

---

[52] Lafarga & Sanz (2022).

[53] Cabe también la posibilidad de que la decisión de incluirle entre artistas (y no entre comensales), no resultase la más apropiada para un alto dignatario veneciano.

[54] *Id.*

Por un lado, su nueva ubicación en el extremo interno de la mesa derecha desde el observador obligó a Benedetto a dejar de pintar "precisamente" el pequeño lienzo, que según la leyenda romántica estaba expuesto en la galería de arte de los Grimani y que motivó la gran obra del Veronés [55].

Figura 5. *Ubicación original de Girolamo Grimani (sobre el Tiziano actual) en mitad de la escena central, durante el Primer Consort, atendiendo al rol de Paolo I clavecinista. La línea rosa corresponde al contorno de la rodilla derecha de Tiziano, oculta detrás de la viola actual. © M. Lafarga.*

[55] *Id.* Nuestra interpretación atendiendo a la leyenda referida por Holt.

El extremo externo, el más alejado a la derecha del observador, había sido ya ocupado por su antepasado Domenico — el verdadero protector en vida de Giorgione medio siglo atrás [56].

En nuestro modelo, el propio Domenico fue generado en esta primera transformación tanto como reflejo especular y "simétrico" del Marqués del Vasto [57] como por su ascendiente artístico sobre el pintor ausente homenajeado [58]. Y probablemente también para compensar la pérdida de protagonismo de su pariente Girolamo (su retirada del centro de la escena), el auténtico patrono del lienzo.

Benedetto por su parte se convirtió en un pintor veneciano ya no *músico*, pues al acodar su brazo derecho en la cadera dejó de estar en contacto con el laúd ovalado y/o con el clavecín ya desaparecido, quedando así segregado del *consort* central, todos pintores venecianos aficionados al arte musical.

---

[56] (Venecia, 1461 – Roma, 1523). Protonotario y secretario apostólico del Vaticano. Patriarca de Constantinopla. Patriarca de Aquilea. Hemos postulado además la presencia de un tercer miembro de la familia Grimani, Giovanni VI (Venecia, 1506 – Venecia, 1593) [Fig. 4], también Patriarca de Aquilea inhabilitado por el Santo Oficio en los tiempos del lienzo: Lafarga & Sanz (2022).

[57] Alfonso de Ávalos y de Aquino, también llamado Alfonso d' Ávalos San Severino (Ischia, 1502 – Vigevano, 1546), VI marqués de Pescara y II marqués del Vasto. Sucedió a su tío Fernando (Nápoles, 1489 – Milán, 1525) como general de los ejércitos de Carlos V hasta su muerte. Los Ávalos era de ascendencia italiana, y los Aquino española. Alfonso acababa de "aflorar" en la escena recabando el brazo derecho del clavecinista original, convirtiéndose así en el "segundo novio" del banquete a partir de este momento, al suplantar junto con su propia esposa el papel que antes habían tenido el rey de Francia y la hermana del emperador: Lafarga & Sanz (2023a); Lafarga & Sanz (en preparación).

[58] Domenico parece haber sido el propietario de un autorretrato de Giorgione tras la muerte del pintor en 1510.

No obstante, incorporó un anillo en su nueva mano izquierda elevada, que ahora ya no pintaba, sino que sostenía el vino milagroso con el primer brazo de su hermano Paolo dos veces laudista [59].

La segunda consecuencia, relacionada con la desarticulación del propio Paolo I, derivaba igualmente de la nueva ubicación de Girolamo, pues su volumen descompensaba el ángulo inferior derecho.

De modo que generó a su pariente fallecido y amigo de Giorgione (Domenico) y a su vez especularmente al marqués en el otro extremo, que recabó finalmente su brazo derecho de clavecinista ya desechado.

Para compensar el propio volumen de Girolamo, el Veronés situó a un pequeño paje negro para ofrecer el vino milagroso ahora a los "nuevos" protagonistas: el "nuevo" novio y el "mismo" patrono, pero ya desplazado, al que otro pequeño paje apenas visible bajo la axila de Benedetto ofrece una copa del nuevo vino.

Un sirviente arrodillado de espaldas con una gran jarra [Fig. 2], ayudó al paje negro a resolver por fin el problema de pesos y contrapesos que afectaba claramente al equilibrio de toda la escena.

Así, el brazo derecho del clavecinista desmantelado (Paolo I) generó en primer lugar la posición definitiva de Alfonso D' Ávalos.

---

[59] Lafarga *et al.* (2021a, p. 105). En cualquier caso, podría tratarse de un artista zurdo a juzgar por el gesto con el que fue retratado en la primera formación: su mano izquierda era la que pintaba el pequeño lienzo para los benedictinos de la mesa lateral, antes de que Girolamo le obligase a abandonar su pequeña empresa para catar el nuevo vino del milagro.

De hecho, el marqués se halla "avanzado" sobre el extremo de la mesa, exhibiendo un gesto manual ambiguo que no se corresponde con el gesto de asir una copa [60].

Y éste a su vez a Domenico Grimani en espejo, siendo así que Girolamo tuvo que acomodarse en consecuencia en el extremo "interno" de la mesa junto a su antepasado egregio, excluyendo de este modo el pequeño lienzo de Benedetto — [Figs. 8, 9, 10, y 11].

En realidad, es mucho más probable que ambos, Domenico y el marqués, aflorasen a la vez y *recíprocamente* a causa de esta primera complicación, ciertamente de envergadura.

[60] § Nota 76.

3. El Consort 1b: una formación intermedia

La existencia de Paolo II, más concretamente la de su primer laúd, es la indicación precisa de que ocurrió *algo* — quizá tan sólo operaciones de tránsito — entre la formación original y el *consort* de laúdes.

El brazo que sostiene este laúd es evidentemente el que sostiene el vino milagroso hoy día en el lienzo, pero su presencia, como decíamos, apunta consecuentemente a que antes tuvo que cumplir otra función.

Y esta función no podía ser la pertenencia al Segundo Consort, dado que en este momento el clave ya había desparecido con seguridad de la escena, Tintoretto y Tiziano ya ocupaban sus posiciones actuales, y Benedetto ya era *de facto* el catador del milagro con el nuevo brazo de su hermano [61].

Ya hemos documentado en una publicación anterior cómo Benedetto continuó pintando (y no sosteniendo el vino milagroso) mientras su hermano mantenía este laúd, el primero de los dos que sostuvo [62].

Sin embargo, no podemos precisar exactamente en qué momento — entre qué *dos eventos* — decidió el autor prescindir del clavecín.

---

[61] Lafarga *et al.* (2021a, p. 105). Es decir, el primer laúd es sin duda el más elevado, y pertenece a algún momento "intermedio" entre el *consort* original y el Segundo Consort.

[62] Lafarga *et al.* (2021a).

Dado que este primer laúd no pertenece al *consort* de laúdes [63], sólo caben dos posibilidades.

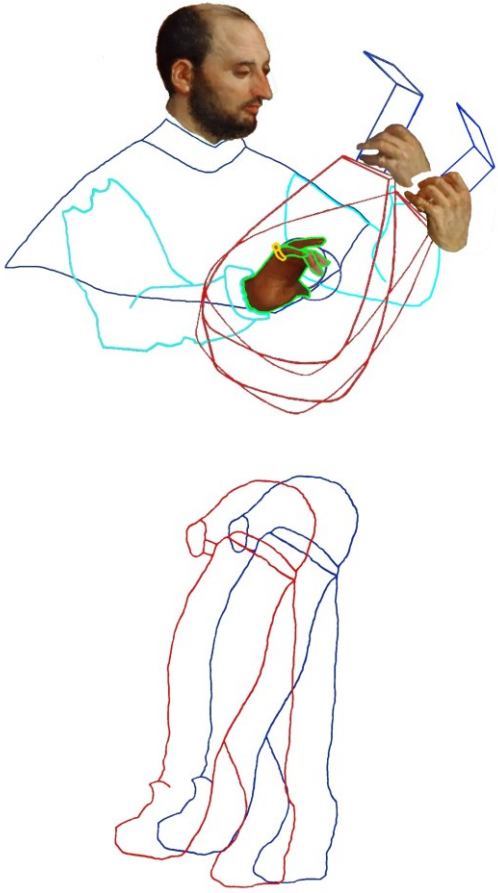


Figura 6. *Paolo II laudista en sus dos posiciones sucesivas. El brazo izquierdo superior es el futuro de Benedetto, y el inferior el suyo futuro a la viola da gamba. El brazo derecho es el actual de Tintoretto. © M. Lafarga.*

[63] *Id.*

La primera es que fuera el primer tanteo para la siguiente formación [Segundo Consort] pero que por alguna razón — p.e. la necesidad de que su hermano dejase de pintar, habiendo sido desplazado su pequeño lienzo por la nueva posición adjudicada al patrono Girolamo — fuese desechado en favor de un segundo laúd, el que finalmente se integró en el nuevo *ensemble.*

Este supuesto implica que Girolamo ya se había marchado del centro de la escena, y la única razón "gráfica" para ello es que ya no podía seguir apoyado en el clave atento a los acordes del Veronés: es decir, que el instrumento ya había desaparecido y Girolamo consecuentemente ya había sido desplazado, impidiendo a Benedetto seguir pintando y obligándole así a incorporar el antiguo brazo de Paolo a su primer laúd.

Esto podría explicar por qué razón el Veronés consideró dos "posiciones" para su instrumento de pulso mientras fue Paolo II, y porqué abandonó la primera de ellas, con el laúd más elevado.

La segunda posibilidad apunta en cambio a la existencia de un *consort* intermedio [Anexo 2D] entre la misa fúnebre original y la primera formación instrumental (laúdes), el Segundo Consort [64].

La constitución de esta formación (Consort **1b**) supone que el Veronés se ha erguido de su primera posición sobre el teclado pero que el instrumento aún no ha desaparecido mientras él tañe ahora laúd, a la vez que el cuarteto vocal permanece intacto [Anexos 1H y 2D].

---

[64] *Id.*, pp. 109-111.

En este caso, *la misa aún sigue presente* en una "segunda versión", ahora cantada y acompañada por Paolo con su primer laúd: ésta seguía preservando la "atmósfera medieval" característica de los funerales de la ciudad hasta un par de décadas antes de la comisión del encargo [65].

Aquí, la polifonía de las voces era *rellenada* por el laúd, que, al igual que el clavecín, también tenía esta función.

Sin embargo, en el supuesto que nos ocupa ahora, la presencia del clavecín "mudo" — en clave manierista: "muerto" [66] — no obligaba necesariamente a Girolamo a desplazarse al extremo interno de la mesa de comensales [67], y por tanto Benedetto hubiera podido seguir pintando y su hermano digitar en su primer laúd con el brazo que más tarde sostendría el vino del milagro.

Este es pues el punto crítico de nuestra argumentación: precisar en qué momento, y por qué razón, se tomó la decisión de retirar el clave de la escena.

O bien, si el instrumento permaneció silencioso en la "segunda versión" de la misa (Consort **1b**), dilucidar porqué entonces el Veronés decidió erguirse manteniéndolo ahí para asumir él mismo un instrumento de cuerda pulsada [Anexos 1H y 2D] que a continuación acabaría descartando en favor de su segundo laúd, el que es propio del Segundo Consort.

---

[65] *Id.*
[66] *Id.*, p. 111.
[67] *Id.*, p. 109.

Figura 7. *Recreación de los dos laúdes que sostuvo Paolo II.* ***Arriba:*** *primer laúd (Consort* ***1b****) que sostuvo el Veronés, entre el Primer Consort con clavecín y el Segundo Consort.* ***Abajo:*** *segundo laúd para la nueva formación: su primer brazo izquierdo ya es propiedad de su hermano exhibiendo el vino del milagro. En el primer caso, el clavecín puede estar aún presente junto con el cuarteto vocal, y la misa cantada sigue respetando la tradición veneciana para los funerales. © J. Camarero.*

Aún cuando formuladas de forma aislada, no podemos resolver las preguntas relativas ni al *momento* ni al *porqué* de estas dos decisiones críticas, creemos poder hacerlo parcialmente al menos en cuanto al *momento,* integrándolas en nuestro modelo general.

La atención a las consideraciones ya expuestas relativas al conjunto articulado en torno al clave, al primer Paolo laudista, a Girolamo, y a Benedetto con su pequeño lienzo y su brazo posterior "importado", induce a pensar que la traslación de todos estos elementos fuera en efecto tan sólo el resultado de los intentos del Veronés para transformar el *consort* original — que era de una naturaleza, disposición y composición diferentes a las de todos los que le sucedieron — en la primera de las formaciones ya exclusivamente instrumentales, el Segundo Consort. Y por tanto no un *consort intermedio* entre la misa original y el *consort* de laúdes.

Sin embargo, la presencia de esta formación "fantasma" [Consort **1b**] es aún un hecho veraz y real, y por tanto la posibilidad de que el Veronés estuviese intentando *mantener* una "segunda versión" de la misa *pendiente* permanece aún como una cuestión abierta.

4. Paolo Caliari I "Frankenstein": un clavecinista *in sepulto*

Uno de los dos protagonistas de la escena central, el propio autor del gran lienzo, estaba destinado a ser el foco de atención del espectador en la misa fúnebre que él mismo, sus patronos de la familia Grimani, y los monjes de San Giorgio habían decidido dedicarle al pintor desaparecido Giorgione.

Su aura impregnaba por completo la ciudad de los canales desde medio siglo atrás, y el Veronés iba a compartirla con él en adelante para la posteridad.

Sin embargo, los acontecimientos que rodearon pronto a los equipos del autor y a su empresa en torno al gigantesco lienzo que presidía el refectorio del monasterio, precipitaron la desaparición parcial del *disegno* original que Paolo Caliari había "impreso" ya en el lienzo.

Se había acabado en primer lugar a sí mismo y a su colega ilustre, probablemente al cuarteto vocal original, y también a un reducido grupo vocal con dos laúdes sobre el balcón superior, que acompañaban la escena desde lo alto [68].

Esta fue su idea original y por eso se concentró en ella, mientras los equipos de Benedetto se ocupaban de planificar el resto de la escena — columnas, edificios, balaustradas, mesas de comensales, y otras cuestiones estructurales.

[68] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 114-116); Lafarga *et al.* (2021b, pp. 54-55).

Así las cosas, y antes de que los "egregios" invitados al banquete [69] fuesen acudiendo a ocupar sus lugares respectivos, una serie de complicaciones, cuya motivación ya hemos justificado en trabajos anteriores [70], comenzó a alterar el diseño global del cuadro, afectando primero a la escena fúnebre central, y en consecuencia al descenso imprevisto de la mesa que enfrenta al espectador.

Lo cual, probablemente, hizo que también el balcón con laudistas y cantantes que recordaba la figura de Giorgione, tuviese que descender [Anexos 1A, 1B, 1C, 1D, 1E] para prestar más coherencia espacial a toda la escena, pese a estar ya, al igual que Paolo y su colega Giorgione, perfectamente acabado.

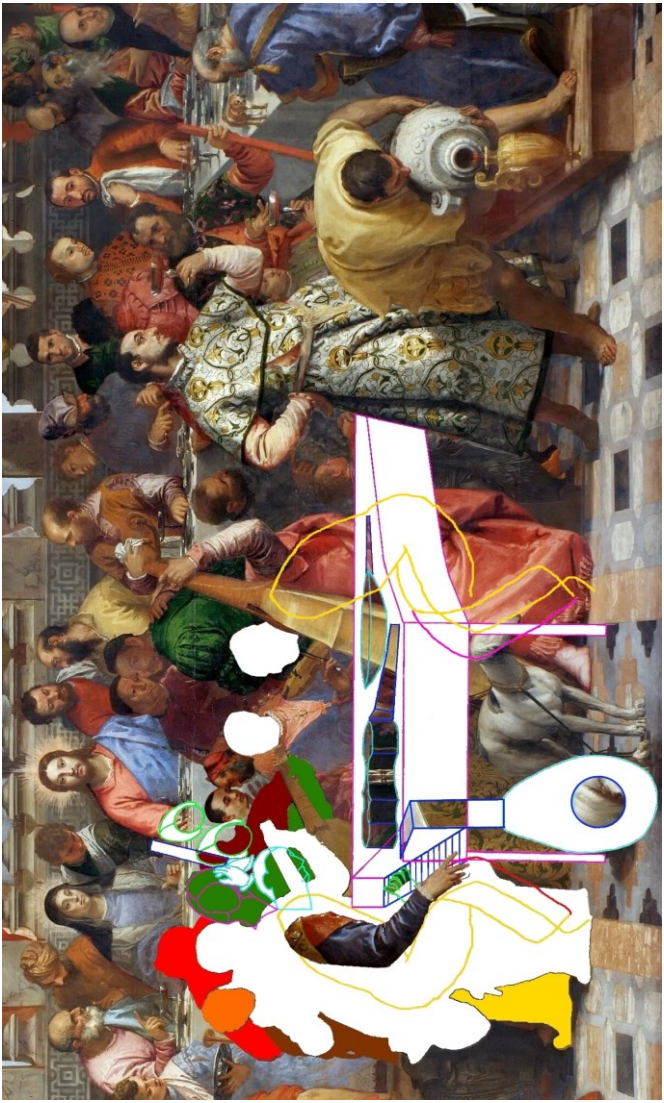
En realidad, Paolo I no desapareció del todo, sino que quedó de repente huérfano de cuerpo flotando sobre el teclado, esperando para él [su cabeza] un destino mejor, que nunca llegó, en algún punto del lienzo.

Mientras que su "otro yo" segregado [su cuerpo], inclinado sobre el clavecín, quedó casi de inmediato invertido y adjudicado al nuevo Tiziano que ya había dejado de cantar y se había desplazado a su ubicación actual.

---

[69] Lafarga & Sanz (en preparación).
[70] Lafarga & Sanz (2019a; 2019b). § Lafarga *et al.* (2021a; 2021b).

Figura 8. *Silueta del clave con el brazo de Alfonso d' Avalos, el único representado en el lienzo que se ajusta al contorno del Veronés clavecinista. Sobre el teclado se observa la mano izquierda visible en las radiografías, atribuida hasta ahora al violín tenor del Consort 4. © M. Lafarga.*



En adelante y durante los siguientes quinientos años, la cabeza flotante del Veronés permaneció oculta e incorpórea, adherida sin motivo ni función al costado izquierdo del verdadero y dos veces "renovado" Paolo, quien finalmente acabaría compartiendo su propia gloria no con Giorgione, sino con el violagambista español venido de Nápoles, Diego Ortiz.

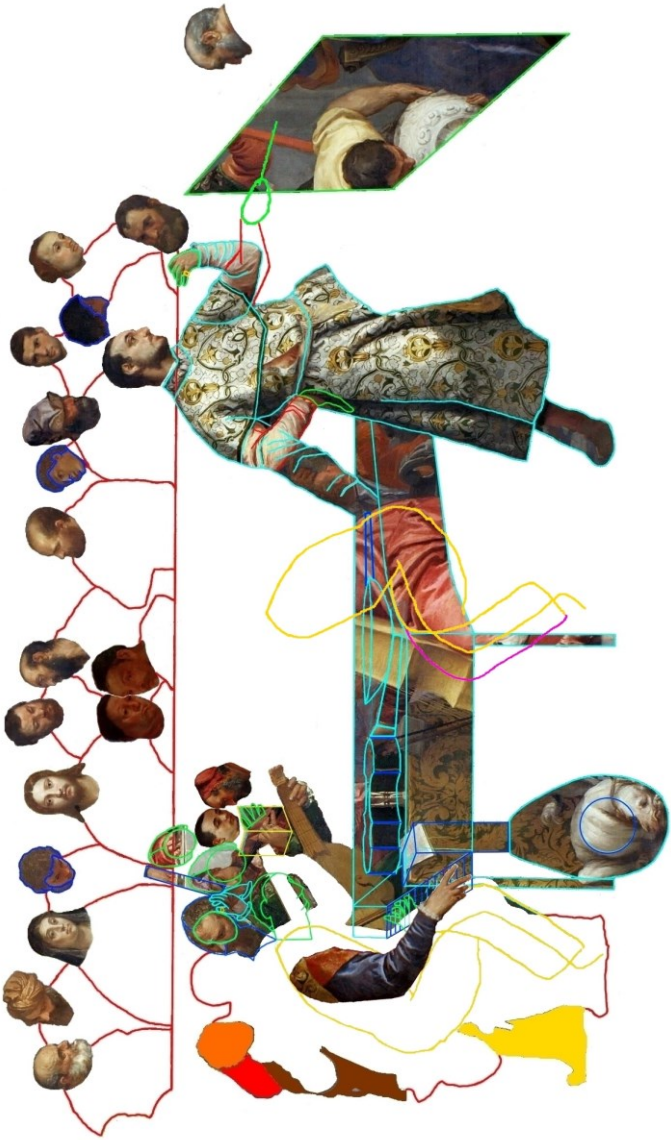
Muy pronto, después de ser desguazado, el resto corpóreo del Veronés clavecinista comenzó en cambio a dar vida a nuevos personajes, cual era su propia costumbre como pintor. En concreto su torso y sus piernas — que fueron invertidos en espejo para generar a Tiziano laudista, violinista, y finalmente violagambista.

Y también su brazo derecho cuando pulsaba delicadamente las teclas del clavecín original — que fue a parar al hombro derecho de Alfonso d' Avalos en el extremo inferior izquierdo del lienzo desde el observador.

Su mano izquierda primigenia, en cambio, quedó igualmente huérfana (como su cabeza original) y aislada sobre el antiguo teclado — y más tarde de nuevo aparentemente posada sobre el mástil del violín *tenor* precedente a la llegada tardía del músico español, en la última de las dos formaciones con violines que el Veronés había considerado tras desechar su idea primera y también el *consort* de laúdes que le sucedió [71].

[71] Lafarga & Sanz (2019a). Lafarga *et al.* (2021a).

Figura 9. *El consort original sin Girolamo apoyado en el clave, mostrando la postura primigenia de Benedetto Caliari. Se ha conservado el mástil y la viola de Ortiz como referencia y también para el contorno del Veronés actual (Paolo III, en blanco). © M. Lafarga.*



Al cabo, y después de casi cinco siglos de oscuridad y silencio, esta mano izquierda "sin cuerpo" y su propia cabeza "incorpórea" volvieron a reunirse.

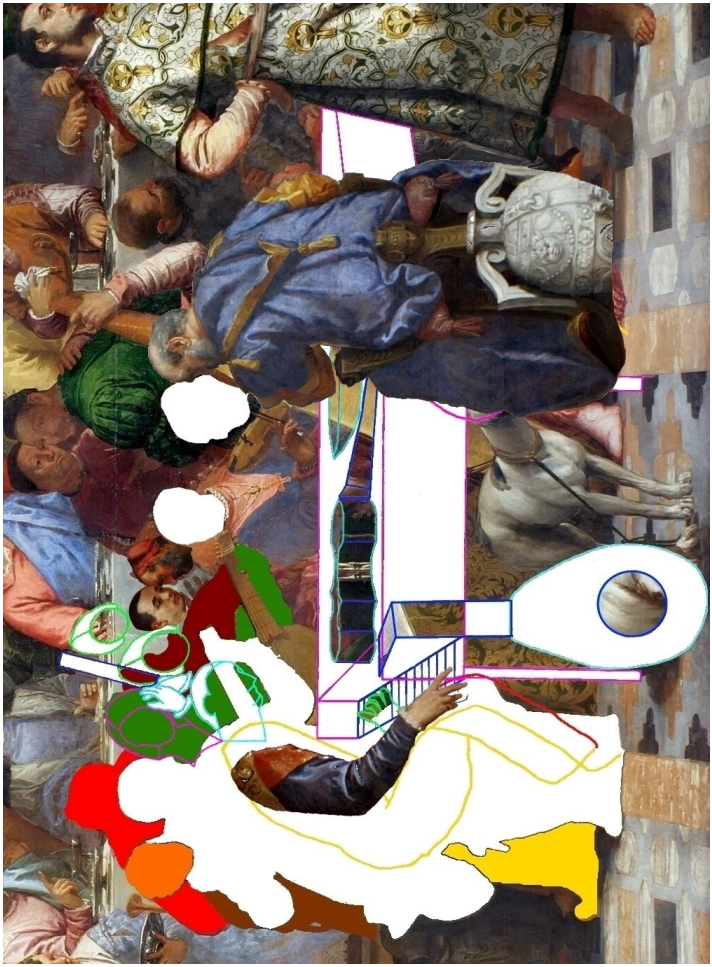
Pero esta vez no bajo el amparo común de un mismo *fantasma* (el clavecinista original), sino de una *chimera* que confundió a los estudiosos durante tres décadas más, desde que las imágenes de rayos X, obtenidas durante la restauración del cuadro, les sacaron a ambas — cabeza y mano — de nuevo a la luz [72].

Mano y rostro seguían siendo la misma persona, el auténtico Paolo I, el clavecinista, sólo que ahora se les incorporó un cuerpo nuevo pero incoherente, *impropio* del auténtico Veronés y también del dos veces Paolo "Frankenstein" que había sido anteriormente [73], capaz de "re-articularse" una y otra vez para seguir engendrando figuras, funciones, formas y personajes nuevos.

El "nuevo" Veronés que afloró con esta ilusión en 1992 parecía en cambio un violinista sentado, pero severamente torsionado a su izquierda, sosteniendo sin tocarlo un violín *tenor* que apuntaba al suelo, y cuya presunta mano izquierda *visible en toda su extensión* parecía pulsar sus cuerdas sobre el mástil [Fig. 25] — es decir, en realidad sobre el antiguo teclado.

[72] Faillant-Dumas (1992, p. 117).
[73] Lafarga *et al.* (2021a).

Figura 10. *Silueta del clave con el brazo de Alfonso d' Avalos, incluyendo a Girolamo Grimani en su posición original. © M. Lafarga.*



A esta posición imposible tanto del torso como de la mano, se añadía otra no menos forzada: el hecho de que parecía tener sus piernas cruzadas, la izquierda sobre la derecha, siendo así que en realidad estas piernas no eran tampoco suyas, sino de su "primera proyección" como laudista después de la transformación del *consort* original [74].

De este modo, nuestro Paolo "incorpóreo" que permaneció flotando casi quinientos años en su propio costado, fue al cabo, durante tres décadas y antes de volver de nuevo a la vida con nuestros trabajos, una especie de *cyborg* incoherente que no funcionaba, que no producía ningún sonido armonioso, y que entorpecía las miradas de cuantos se asomaban al entorno gráfico de las radiografías.

Por otro lado, el desmantelamiento *posterior* del propio instrumento (el clavecín) [75] motivó igualmente la aparición de un "nuevo" personaje en el extremo blanco y despejado — en la mejor tradición *palladiana* [76] — de la mesa de invitados a la derecha de Jesucristo, en donde se ubicaban los novios (la figura correspondiente del boceto del Louvre está sentada en el lateral) [Anexos 1B y 1C].

El Marqués del Vasto se convirtió así en el nuevo propietario de su antiguo brazo derecho.

---

[74] *Id.*

[75] El matiz temporal, como ya se ha precisado, responde al hecho de la existencia de un primer laúd en manos de Paolo II, y por tanto a la permanencia del clave en la escena en este momento.

[76] Pese a que en uno de los dos bocetos previos de la obra atribuidos al Veronés, que obran en el Louvre (Rearick, 1992, p. 81) [Anexos 1A, 1B], se observan dos siluetas centradas en los extremos de ambas mesas laterales, se aprecia a simple vista en las radiografías que no hay trazos de ellas en el lienzo, sino tan sólo de los mecanismos y operaciones que hemos descrito aquí. Véase más adelante, el final del Apartado.

El hecho de que las mesas laterales habían sido pintadas libres de figuras en su extremo ha sido ya mencionado por Faillant-Dumás en su análisis de las radiografías del lienzo: la autora añade además que los dedos de este brazo ya propiedad del "novio", eran originalmente más largos que en el lienzo actual [77].

En nuestra opinión, sus dos observaciones confirman nuestras conjeturas tanto acerca de este personaje como de la "reconstrucción" del clavecinista original.

Por un lado, el *cartone* del brazo derecho fue transferido entero al marqués del Vasto, mientras que el diseño de sus "nuevos" dedos anular y meñique fue probablemente reducido (y el de los otros dos estirados), para aproximarse al gesto de recoger la copa que le ofrece el pequeño paje negro [78].

Probablemente, en origen (todos estirados) se ajustaban mejor a la pulsación sobre el teclado del clavecín.

La secuencia probable de todas estas operaciones, según se desprende de nuestro modelo, se describe de forma detallada y ordenada al final de este mismo Apartado.

---

[77] Faillant-Dumas (1992, p. 112): "Nous sommes à la table des mariés (détails 20 et 21): faisant partie de la construction générale de l' oeuvre et de sa perspective, la table est peinte en premier lieu en son entier. La radiographie le démontre: la matière de la nappe, épaisse et riche en blanc de plomb, apparaît beaucoup plus dense que celle des personnages ajoutés par la suite. Le couple des mariés et leurs invités proches sont sans changement par rapport à l' exécution définitive; les rares et légêres reprises concernent essentiellement la main droite de l' époux (doigts initialement plus allongés) et le geste du personnage à courte barbe et médaillon sur la poitrine, désigné autrefois sous le nom de François Ier." (*sic.*)

[78] § Nota 60.

El hecho cierto es que el desplazamiento de Girolamo desde su posición sobre el clave es consecuencia de la desaparición del instrumento, y aquí Domenico ya puede aflorar en el extremo de la mesa, siendo concomitante con la adjudicación de su brazo derecho a D' Ávalos y con su "nueva" posición al extremo. Así, es posible que el autor se viera obligado a duplicar, simétrica y especularmente, la silueta del militar en el otro extremo, generando así a Domenico. O *viceversa.*

En realidad, la mirada de Girolamo no hubiese sido coherente en la posición que ocupa su tío, como tampoco lo es respecto del vino milagroso, al que tiene delante en manos de Benedetto Caliari, *pero al que no mira*. Mira en cambio a un pequeño paje aparatosamente encajado bajo la axila (¡) del pintor, que también le ofrece el vino a él como otro paje (negro) se lo ofrece del mismo modo al Marqués del Vasto.

La [Figura 11] muestra la evidencia de nuestra argumentación y también de nuestra reconstrucción de la escena. Es sencillo apreciar cómo la dirección de su mirada en su ubicación original (superpuesto al Tiziano actual) es totalmente coherente con la interpretación musical de Paolo, su protegido, rellenando en el clavecín la polifonía vocal para Giorgione, que asistía silente a su propio homenaje póstumo pendiente.

El sirviente negro que atiende al novio, a diferencia del paje menudo que asoma su copa para el patrono del encargo, sí tenía disponible una amplia zona blanca frontal en la mesa de autoridades internacionales. Y quizá junto con la figura que sostiene el cántaro arrodillado de espaldas junto a ella [Fig. 2], sirvieran ambas para compensar el peso espacial que el propio Girolamo había aportado al diseño global después de verse desplazado hasta su posición actual.

Figura 11. *El consort original vaciado sobre el lienzo actual, mostrando a Girolamo en su posición original. © M. Lafarga.*

Ellos dos — dos personajes "modificados", uno desplazado [Girolamo] y el otro generado [D' Ávalos] quizá en espejo de Domenico Grimani o *viceversa* — son los dos *únicos* invitados a los que se ofrece el vino resultado del milagro en la "segunda boda", la actual representada en el lienzo. Domenico había conocido, protegido, y coleccionado los cuadros de Giorgione medio siglo antes, entre ellos el autorretrato que creemos que usó Paolo para retratarle invertido en su propia invención.

Y en este sentido merecía igualmente un lugar destacado en el lienzo, de modo que al Veronés no le resultó difícil ubicarle en una posición visible y mirando al espectador en la esquina derecha del cuadro, a la vez que resolvía problemas similares (y por procedimientos similares) con su propio patrono Girolamo: a él también tenía que desplazarle (y por problemas similares) de su papel prominente cuando atendía a sus propias polifonías sobre el teclado.

El pequeño paje que ofrece el vino a Girolamo Grimani está apuradamente encajado debajo de Benedetto, probablemente tan sólo para justificar la dirección de la antigua mirada del patrono cuando atendía a las notas del clavecín.

Mientras que si ésta hubiese sido su ubicación original, el pintor tan sólo tenía que haber elevado ligeramente su rostro para mirar la copa que sostiene su hermano. Un hecho que resulta notoriamente *paradójico*, como ya hemos precisado, dada su relevancia para la escena bíblica, atendiendo a que se trata precisamente del vino recién convertido fruto del milagro.

Creemos pues, que estas circunstancias constituyen una clara evidencia *adicional y trabada* para nuestras propuestas.

Figura 12. *Alfonso d' Avalos en el lienzo y retratado por Tiziano. 1533. Getty Center, Los Angeles.*

Por otro lado, la presencia del Marqués del Vasto implica que tanto el sirviente negro como el que está arrodillado de espaldas junto a éste con una gran jarra, son también posteriores al diseño original y coincidentes con el desmantelamiento del clave y la generación simétrica del "nuevo" Alfonso de Ávalos primero y de Domenico Grimani a continuación (o *viceversa*). [Fig. 2 y Anexos 2C, 2D, y 5].

Es más, su propio hermano Benedetto, que mantenía el vínculo entre música y pintura con su derecha agarrando un laúd sobre el clave y su izquierda pintando para los benedictinos la propia escena del cuadro, tuvo que acodar su brazo derecho en la cadera cuando el clave desapareció, *y con él el vínculo entre las artes*.

De modo que finalmente decidió elevar también su brazo izquierdo para que dejase de pintar y le prestó el suyo propio cuando tañía su primer laúd, pasando en adelante a sostener el vino del milagro que han contemplado Benedetto y Alvise Priuli hasta nuestros días [79].

Desaparecido del cuadro el *modello* previo que los Grimani tenían en su galería y que motivó el deseo de los monjes de San Giorgio de reproducirlo majestuosamente en su congregación, Paolo tenía así un último espacio libre para el propio Girolamo, que había perdido también su puesto preeminente junto a los dos pintores protagonistas de la escena central, quedando finalmente ubicado con su antepasado ilustre en el extremo inferior derecho desde el observador.

La distribución en los extremos de las mesas laterales dejó de ser *palladiana* y despejada, la escena central con clave desapareció en el sentido fúnebre honorífico típico de Venecia, y la mesa de Jesucristo tuvo que descender desde algún sector de la balaustrada hasta su ubicación actual, desprovista de perspectiva y de profundidad [Anexos 1A, 1B, 1C, 1D, 1E] [80].

---

[79] (Venecia, ? – Padua, 1560). Lafarga *et al.* (2021a); Lafarga & Sanz (2022).

[80] El segundo boceto del Louvre atribuido al Veronés muestra esta disposición e ilustra con claridad los problemas que acabamos de exponer

Figura 13. *Silueta de Alfonso d' Avalos comparada con su imagen especular en el lienzo, la de Domenico Grimani invertida. Ambos contornos son semejantes y prácticamente coincidentes. Se trata de otra plantilla (cartone). Alfonso muestra su brazo procedente del clavecinista original, Paolo I. © M. Lafarga.*

Por el camino, Paolo I clavecinista, el auténtico "Frankenstein" funcional, generó varios personajes nuevos y resolvió varios problemas importantes de *disegno* ya descritos. Sin embargo, también provocó uno añadido, semántico y de capital importancia para la leyenda de los siglos venideros.

aquí [Anexo 1B]. Creemos que este boceto corresponde a este momento de transición.

La sustitución de los esponsales originales por el nuevo matrimonio (el del marqués) permanecería ya definitivamente en la escena como el protagonista civil de la boda hasta nuestros días [81].

Así pues, y como se puede apreciar, la decisión crítica inicial — motivada por alguna razón, sin duda de peso pero importante y desconocida, como ya hemos precisado — de desmantelar la formación original con el *consort vocal* y el clavecín, tuvo consecuencias de calado no sólo sobre la disposición de la escena central, el balcón superior, y la ubicación definitiva de los comensales de la mesa frontal. Esta decisión determinó igualmente la identidad definitiva de los novios y el asiento que se les reservó a ciertos personajes muy relevantes en relación con la ciudad de Nápoles y la fortaleza de Ischia, y tuvo una incidencia directa sobre los diferentes roles musicales que fue asumiendo por el camino la figura ya desaparecida de Giorgione.

Figura 14. *El brazo más a la izquierda del observador, y ningún otro, es el que corresponde con el brazo derecho de Paolo I clavecinista. Aquí se ilustran solo las siluetas de los más críticos a efectos del clavecín. Los elementos que configuraron a Paolo II "Frankenstein" — el brazo izquierdo de Benedetto sosteniendo la copa y el derecho de Tintoretto al violín — y también el brazo derecho acodado de su hermano (antes estirado y apoyado sobre el extremo del clave original) son fácilmente localizables.*

---

[81] La inclusión de personalidades internacionales vinculadas a la corte de Ischia fue, en nuestra opinión, una nueva deferencia hacia Nápoles y el poder español, representado en la mesa lateral en los comensales que acompañaban a Carlos V, recientemente fallecido. Ya hemos anticipado igualmente que el enlace original coincidente con el Primer Consort era en cambio el del rey de Francia con la hermana del emperador, Eleonor de Austria (Lovania, 1498 – Talavera la Real, 1558): Lafarga & Sanz (2023). **§** Lafarga & Sanz (en preparación).

En ninguno de los dos bocetos existentes atribuidos al Veronés y que se muestran en los [Anexos 1A y 1B], ambos en el Museo del Louvre, se aprecia presencia alguna de un balcón superior, que creemos descendió en bloque después de ser completado en los comienzos del lienzo, y en la misma medida en que lo hicieron los invitados desde la balaustrada hasta su ubicación actual [Anexo 1D] [82].

En ambos bocetos en cambio, la mesa central sí que tiene una superficie suficiente y geométricamente correcta, tanto en forma, como en tamaño y perspectiva.

Tanto en el "primero" [Anexo 1A] — según nuestra interpretación — en donde los comensales y la mesa están más arriba sobre la balaustrada, como en el "segundo" [Anexo 1B], en donde por el contrario han descendido ya hasta su ubicación actual.

Y aunque en el primer boceto se observan sendas figuras de espaldas centradas en los extremos frontales de ambas mesas laterales, ello podría interpretarse como un cálculo gráfico previo por razones de diseño, geometría, simetría, o similares, es decir, como una *posibilidad futura*.

Creemos pues que el primer boceto era una *proyección* que preveía eventuales sendas figuras en los extremos, y el segundo en cambio — que nosotros interpretamos como perteneciente a la transición al Segundo Consort (la mesa ya ha descendido) — como una *corrección*.

[82] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 114-116). Lafarga *et al.* (2021a, pp. 54-55).

Figura 15. *Siluetas de los músicos de la escena central en el segundo boceto del Veronés (Anexos 1B y 1C). Museo del Louvre (detalle): INV 4722, département des Arts graphiques. Se ilustra en color también la silueta del sirviente con la jarra que escancia ante los protagonistas de la mesa central, con una perspectiva coherente.*

Una corrección que aún no incluía a nadie en ambos extremos salvo a la figura que correspondería a Girolamo Grimani en el lienzo, una silueta parecida a la que se observa hoy [83], pero que evidentemente no es él ni tampoco adopta su misma postura.

La figura correspondiente, que no luce calva sino incluso un moño o trenza que cubre su nuca, está de espaldas pero erguida, y no inclinada a su izquierda, en el ángulo derecho desde el observador [Anexo 1B], creemos que como una posible "solución" al problema que planteó la desaparición del clavecín original.

[83] Sí que incluía en cambio al sirviente que sostenía un cántaro ante Jesucristo, hoy oculto bajo los dos cantantes.

Es decir, que aquí el brazo derecho de Alfonso d' Ávalos era aún propiedad del Veronés clavecinista [Figs. 8, 9, 10, y 11]. En el boceto se puede apreciar, para la figura correspondiente, cómo este personaje apoya su propio brazo en la mesa: es claro y evidente, a diferencia de lo que se observa hoy en el lienzo, que desde la figura que será después Solimán al extremo *sólo hay tres comensales*. Además de que el extremo de la mesa está libre y despejado, es decir, *palladiano*.

Mientras que en el extremo opuesto se observa una figura similar a la que después será la de Girolamo ya desplazado desde su antigua posición junto al clave — como hemos descrito aquí —, pero no un comensal *simétrico* al futuro D' Avalos (como ocurre hoy en el lienzo con Domenico Grimani), sino sentado en el lateral y no por delante del flanco, como ocurre en ambos casos en el boceto.

De este modo [84] los elementos que ya hemos descrito pueden encajarse sin dificultad como sigue: viéndose el Veronés obligado a retirar el clave y a Girolamo, el diseño muestra a éste y también a los comensales de la mesa central ya en su ubicación definitiva, aunque la mesa del extremo opuesto permanece aún libre de figura alguna [Anexo 1B].

La ausencia de personajes a la derecha de los novios muestra este extremo despejado (*palladiano*), como debía ser su opuesto — es decir ambos — antes de dibujar *en el boceto* al futuro Girolamo de espaldas ya en donde le vemos hoy.

[84] El "segundo" boceto del Louvre entendido como transición ante el problema de la desaparición del clave y la dispersión del cuarteto vocal.

La figura que se observa a su derecha, en donde hoy está Domenico (el comensal *simétrico* a D' Avalos), no parece en cambio un comensal [Domenico], sino un sirviente de pie [Anexo 1B], aunque nada impide que ambas figuras en los extremos fueran finalmente reconvertidas en los dos personajes que vemos hoy.

Exponemos a continuación la secuencia que creemos más lógica y probable:

a) Paolo I se yergue como Paolo II laudista sin que el clave desaparezca, y por tanto la misa fúnebre se mantiene ahora con laúd, además de que Benedetto sigue pintando y Girolamo sigue apoyado en el centro de la escena — esta disposición corresponde al Consort **1b** "intermedio" que estamos postulando [Anexos 1H y 2D];

b) el clave desaparece y con él el vínculo original entre las artes, puesto que Benedetto ya no puede agarrar un laúd "flotante", que ya no tiene sostén; por el mismo motivo, Girolamo ya no puede apoyarse en el instrumento ausente;

c) Benedetto acoda su brazo derecho en la cadera, y dado que el vínculo entre las artes ya no está explícito, el Veronés le presta su primer brazo izquierdo para sostener en adelante el vino milagroso;

d) la desaparición del pequeño lienzo de Benedetto deja espacio libre para el desplazamiento de Girolamo sin alterar su forma (su plantilla), de modo que aflora un pequeño paje bajo la axila del pintor, a fin de no dejar a Girolamo *desatendiendo* la verdadera "nueva copa" del milagro (la de Benedetto) que queda ahora inmediatamente frente a sí;

e) el espacio que ocupa su tío Domenico había sido ya previamente ocupado, dado que el clave sólo desaparece en un segundo momento, cuando Paolo II pasa a sostener su segundo laúd (Segundo Consort), pero no así el clavecinista, que había sido el primero en desaparecer cuando Paolo II se yergue en primer lugar con su primer laúd;

f) por lo tanto, el Marqués del Vasto y el antiguo Patriarca de Aquilea fueron "generados" *antes,* cuando el clavecinista fue *desmembrado* pero su instrumento preservado; mientras que Girolamo sólo se desplaza cuando el clave desaparece, estando ocupado ya el asiento detrás de sí en el extremo derecho del lienzo desde el espectador.

Esta secuencia parece prestar soporte a la existencia de una formación intermedia — Consort **1b** — entre la misa original con clavecinista y cuarteto vocal (Primer Consort) y el *consort* de laúdes (Segundo Consort), como hemos argumentado previamente.

Así, esta eventual formación todavía conservaba el cuarteto vocal, pero acompañado "polifónicamente" por el segundo laúd del Veronés, estando el clavecín aún presente, aunque en silencio. El laúd puede ejercer la misma función que el clave, si bien de forma restringida, a efectos armónicos.

Para cerrar nuestra argumentación, cabe señalar que, dado que en este momento — Consort **1b** — Benedetto continuaba pintando su *modello*, es muy probable que el Aretino (su figura especular) no poseyese aún su propio brazo derecho extendido hacia los novios.

Figura 16. *Estudios sobre Las Bodas de Caná, h. 1571, bottega del Veronés. Lápiz ocre sobre papel. © Museo Estatal de Berlín, Kupferslichkabinett. Foto: Jörg P. Anders.*

La mano derecha del poeta porta un anillo de oro, pese a que evidentemente no se trataba de un pintor-*músico* veneciano [85]. Creemos: (a) que la razón de este nuevo *pseudo*-artificio es que esta mano era previamente la izquierda de Benedetto, precisamente aquella con la que pintaba el pequeño *modello*; y (b) que el gesto que exhibe hoy el Aretino quedó finalmente conformado después del momento en que se estableció definitivamente el Segundo Consort con laúdes, ya sin el clavecín presente.

[85] Y también pese a que, según el relato de Boschini (1674) éste debía lucirse en la izquierda. § Figura 33 y Anexo 2D. Lafarga & Sanz (2023). Marco Bartolomeo Boschini (Venecia, 1602 - Venecia, 1681). La excepción es Tiziano, que porta un segundo anillo en el pulgar derecho: Lafarga *et al.* (2018).

5. Una mano fantasma detrás de Bassano

Aún hoy día se pueden observar a simple vista una serie de elementos incoherentes — y según nuestro modelo, "encadenados" — sobre la escena representada en el lienzo actual, y en especial alrededor del propio autorretrato del autor [86].

Antes de pasar a describir y detallar el Primer Consort, queremos dejar mención anticipada de los cuatro dedos "huérfanos" que asoman por detrás del manto rojo de nuestro presunto Bassano al *cornetto*. No son evidentemente suyos, aún cuando la ilusión visual que conforma el conjunto a distancia parecería atribuirlos a su mano izquierda tocando sobre el mismo instrumento, pero tampoco pueden ser del bufón que viste en naranja detrás de Tintoretto.

Es un hecho evidente que esta mano está mostrando el dorso hacia el espectador, como determina la presencia de uñas. Así, de ser esta la derecha del bufón gracias a la torsión del brazo, se trataría de un personaje *casi elástico*, con un brazo exageradamente largo dado que su hombro derecho se halla muy alejado.

Mientras que, si se tratase por el contrario de su mano izquierda elevada gracias a la simple flexión del brazo, el dedo situado más arriba debería ser el meñique, y por lo tanto el más corto. Pero, sorprendentemente, lo que se observa es justo lo contrario.

---

[86] Lafarga *et al.* (2021a).

Con todo, nuestro modelo no contempla la presencia de este diseño "desconectado" como un añadido consecuente a la llegada tardía de Ortiz, sino como un "resto vivo" [87] del *consort* vocal original, quizá una clave del autor para indicar la presencia primigenia de esta formación desaparecida del lienzo. Nuestra conjetura aquí apunta al recurso manierista de la "negligencia intencional", mencionado por Vasari como propio de aquellos que poseían la distinción de la *sprezzatura* [88].

Figura 17. *Los cuatro dedos "huérfanos" en el centro de la composición, según nuestro modelo atribuibles, más que a un improbable olvido, a un nuevo artificio manierista del Veronés para codificar la presencia original del cuarteto vocal desaparecido. Se puede apreciar con facilidad el contorno superior y el lomo de la partitura que sostenían.*

---

[87] § Lafarga & Sanz (2019a, pp. 52 y 102). Lafarga *et al.* (2021b, p. 55).

[88] Baltasar de Castiglione (Casatico, 1478 – Toledo, 1529) había predicado esta cualidad como propia de todo cortesano capaz de no denotar afectación alguna frente a los acontecimientos. La "negligencia intencional" de Vasari se aplica al hecho de dejar sin finalizar por completo algunos detalles, incluso a efectos de percepción alejada y de perspectiva: Janson (2014, p. 360).

Una condición que sin duda Paolo Caliari hubiese admitido en Giorgione. Y que quizá quiso representar tanto al comienzo, en la actitud distante y silenciosa del ausente frente a su propio funeral tardío, como en la presencia *última* de este "error" evidente en el mismo centro del cuadro, que recordaba a los cuatro miembros desaparecidos del *consort* vocal [Apartado 11].

Así, la mano derecha del monje cantante que sostenía la partitura del cuarteto de voces sigue formando parte aún hoy del lienzo como los cuatro dedos que sobresalen por detrás del *cornetto* y de la espalda de Bassano [Fig. 17]. Esta mano no corresponde ni a este mismo pintor ni tampoco al bufón que la enfrenta [89].

Las razones de porqué dejó el Veronés este resto "vivo" acabado del diseño original tan nítido y evidente casi en el centro del cuadro podrían ser varias. Quizá quiso dejar una clave del primer diseño delatando la partitura abierta del cuarteto vocal, cuyo contorno superior aún es apreciable hoy día a simple vista en el lienzo. Esta era la mano del monje junto a Giorgione [Figs. 8, 9, 10, 11, 27, 28, 30, 31, y 32.B, y Anexo 2A].

La clave podría referirse tanto al número de componentes del *consort* (4) como al número de transformaciones que había acometido por el camino (4) hasta llegar, quizá ya un poco "cansado", al último *ensemble*, cada vez más cerca de la fecha de entrega.

---

[89] Este personaje fue reconvertido en *trombonista* en el *consort* anterior a la llegada de Ortiz. El contorno superior de la partitura, y también un trazo del lomo, son aún apreciables sobre el mantel blanco, y su contorno completo claramente visible en las radiografías: § Faillant-Dumas (1992, p. 117).

Quizá pensó que podría interpretarse como la derecha de Jester con el dorso vuelto hacia el espectador (se pueden apreciar las uñas y la posición del meñique), aunque esta postura convirtiese a su invitado en un personaje auténtico contorsionista [Fig. 17].

Quizá pensó que podría interpretarse como la izquierda de Bassano [Fig. 17], pese a las uñas que obligarían a que fuese en cambio su derecha, de nuevo vuelta hacia el espectador y además cruzada sobre su propio instrumento y asomando por su propia espalda (ya hay una mano derecha sobre el *cornetto*).

Quizá la llegada de Ortiz fue *muy cercana* a la conclusión del lienzo [90], y reorganizar todo el conjunto se convirtiese en una cuestión de urgencia, dejando en consecuencia cabos sueltos como éste (sin ocultar), o como la tela (?) marrón indefinida que rodea el costado derecho del Veronés, ocultando así el contorno anterior de Paolo II, cuando se hallaba una cabeza más retirado que el Paolo actual [91].

Quizá tan sólo se olvidó, aunque esta opción no nos parece plausible, dado que ocultó con cuidado la partitura que sostenía tras el manto blanco de la mesa de Jesucristo, además de dibujar con esmero el *cornetto* y el hombro izquierdo de Bassano sobre el que asoman los dedos perfectamente acabados [Fig. 17]. Quizá fue un descuido de uno de sus ayudantes y de nuevo las prisas …

---

[90] Incluso menos de dos meses, como estamos sugiriendo.

[91] En este caso el Tercer Consort, es decir, el primero de los dos de violines y anterior al que contempló Ortiz a su llegada. Lafarga *et al.* (2021a) para el Segundo Consort.

Hemos ordenado estas hipótesis por orden de probabilidad, de mayor a menor, según nuestra interpretación. Se trata de un hecho (con seguridad un "artificio") que resulta demasiado "visible" porque está ubicado en el centro del círculo de pintores-*músicos* — pese a que se confunde con su entorno, sobre todo por la ubicación original del lienzo, elevado a 2 metros del suelo del refectorio.

Nosotros creemos que la más probable, en efecto, fuera la primera: que los cuatro dedos estén aludiendo al cuarteto vocal dispersado.

O en su defecto a los motivos que le llevaron al pintor a emplearse a fondo en la escena más crítica del cuadro para reconfigurarla hasta en cuatro ocasiones, bien fuere a petición de las autoridades del monasterio, de los patronos civiles, o por decisión propia: a) la inconveniencia de una misa fúnebre en una boda, b) la caducidad del consort de laúdes en los ritos venecianos del momento, c) la modificación del primer consort de violines — quizá un problema técnico de su sola incumbencia en relación con las figuras de Paolo II y Paolo III. Y, en última instancia, d) la llegada final de Diego Ortiz, que finalmente le indujo a representar violas *da gamba*.

La supervivencia de este diseño ofrece tan sólo dos posibilidades: la permanencia de los dos monjes hasta la configuración del primer *consort* de violines (Tercer Consort) [92] o bien su "recuperación" ya segregados y aislados de su propietario original.

No nos parece probable que su presencia pueda responder a la prisa o al descuido — pese al paralelismo ya señalado con la zona indiferenciada en el costado del Veronés actual.

---

[92] Lafarga *et al.* (en preparación).

Por un lado, no podían co-existir con el sacabuche anterior a la llegada de Ortiz.

Además de que la partitura que sostenían en origen sí que fue en cambio ocultada bajo el mantel blanco, dejando así una vista perfectamente nítida de los dedos.

Figura 18. *Los dos presuntos pintores-músicos cantantes en pie, por encima de Tintoretto y de Tiziano. Ambos portan anillos de oro en sus manos izquierdas: el que viste de rojo en el dedo meñique y su compañero en el índice. La ilustración procede de la reconstrucción técnico-científica del Segundo Consort. © J. Camarero.*

6. Dos pintores-*músicos* (cantantes) desconocidos

Los dos personajes en pie detrás de Tiziano y Tintoretto fueron pintados por el Veronés para ocultar la silueta de un sirviente que escanciaba previamente vino ante Jesucristo. En las radiografías se observa claramente cómo su ubicación le haría verter el vino directamente sobre la mesa actual, lo cual es incoherente. Es coherente, sin embargo, con nuestra propuesta de que la mesa frontal en bloque estuvo inicialmente destinada a ubicarse en una zona más retirada y elevada, con los rostros de los comensales entre la balaustrada tal y como muestra el boceto previo del autor que obra hoy en Louvre [Anexo 1A] [93].

El hecho de que estos dos personajes en pie luzcan sendos anillos de oro en sus manos izquierdas apunta a la posibilidad de que pudiera tratarse del retrato de dos pintores-*músicos* venecianos, en este caso cantantes, una posibilidad que ya había sido sugerida por Faillant-Dumás [94].

En nuestro modelo, estos dos nuevos artistas invitados hacen su aparición coincidiendo con la dispersión del cuarteto vocal, cuando Tintoretto y Tiziano ocupan sus posiciones actuales, es decir, durante la constitución del Segundo Consort.

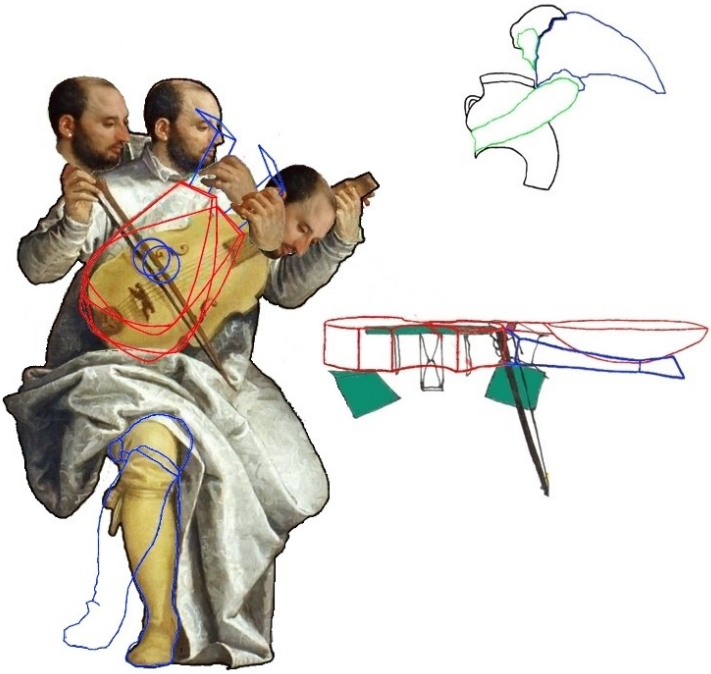
Este es el momento consecuente al descenso del balcón superior y de toda la mesa frontal, y por tanto el sirviente bajo nuestros dos nuevos invitados queda sin espacio físico para verter el vino del milagro frente a Jesucristo.

---

[93] Lafarga *et al.* (2021a, p. 13, y p. 114).
[94] Faillant-Dumas (1992, p. 118).

A riesgo de verterlo directamente sobre el canto de una mesa que ha quedado casi sin superficie para sostener los objetos del banquete. Así, es posible que los dos nuevos invitados con anillo apareciesen en este momento.

Figura 19. *Los tres Paolos: las piernas cruzadas corresponden a Paolo II, el más retirado. El sirviente con jarra bajo los dos cantantes y los dos instrumentos de pulso "mudos" sobre el clave se muestran en su posición real. © M. Lafarga.*



Hemos sugerido también previamente la posibilidad de que, en el caso de haber viajado con el séquito napolitano del que formaba parte Ortiz, pudiera tratarse de dos pintores-*cantantes* procedentes del virreinato español, o quizá de dos bajos o falsetistas, especializados en el canto *di gorgia,* una técnica vocal documentada en Nápoles el mismo año del encargo [95], y también conocida como canto *alla bastarda*, en paralelismo con la viola *bastarda* de Ortiz [96].

[95] Maffei (1562).

[96] Lafarga *et al.* (2021b, pp. 48-51, p. 219). Es también posible, en el caso de que los dos monjes cantores sobreviviesen hasta avanzado el cuadro, que fueran "sustituidos" finalmente, en un sentido funcional, por estas dos figuras en pie tras Tiziano. Giustiniani (1628?) cita poco después a tres cantantes en 1575 con una técnica de *gorgia* muy depurada, dos de ellos napolitanos: Giovanni Andrea (napolitano), Cesare Brancaccio (Nápoles, 1515 – Nápoles, 1586), y Alessandro Merlo (Roma, 1543 – Roma, 1601). MacClintock (1961, p. 213); Hill (1997, p. 102), citado por Morton (2014, p. 43).

7. Giorgione y el encargo de los Benedictinos

Sobre los motivos que pudieron llevar a Giorgione a repetir su destino cincuenta años después de muerto, ahora en forma pública ante toda la ciudad y, en un sentido importante, ante toda Italia, tan sólo podemos hacer especulaciones. Quizá en esta segunda ocasión se tratase de una "muerte" más dulce, más atenuada en intención, aunque más intensa en intrigas y complicaciones. Sea como fuere, finalmente el buen Zorzo quedó por segunda vez sepultado, ahora bajo los trazos y pigmentos preciosos del pintor más afamado del momento.

Sin duda no era su figura lo que perturbó a los responsables del encargo en un primer momento, pues es claro que sobrevivió a todas las transformaciones que sufrió el *consort* salvo a la definitiva con Ortiz. Por tanto, tampoco lo fue su aura como amante de sus amantes, músico consumado, o aficionado al buen vivir: antes bien, este estilo de vida casaba perfectamente con el espíritu tolerante y cosmopolita de la República, como atestigua igualmente la presencia destacada del Aretino [97].

La inclusión de Giorgione en un rol tan relevante podía interpretarse de muchos modos a beneficio tanto de los responsables (la Orden), de los patronos (los Grimani, sus protectores), como de la propia ciudad, siendo como fue una auténtica leyenda y un modelo para pintores durante el siglo que le sucedió, incluyendo al propio autor del cuadro y sus colegas.

---

[97] Lafarga & Sanz (2022). Pietro Aretino (Arezzo, 1492 – Venecia, 1556). Escritor y dramaturgo, reconocido como el padre de la literatura erótica occidental por sus escritos licenciosos.

Y, de hecho, cabe insistir, el pintor desaparecido permaneció en el lienzo *sin ser desplazado* de su ubicación original — a diferencia del resto de sus colegas — casi hasta su conclusión.

La diferencia crítica que nosotros apreciamos entre el *consort* original y las formaciones (instrumentales) que le sucedieron en adelante es, además de la supresión de las voces, la naturaleza fúnebre del rito típico veneciano.

Mientras que cualquiera de las sucesivas podía amenizar sin problema cualquier fiesta civil, en este caso una boda, la formación original sólo tenía una lectura posible, dada su composición y su destinatario presente.

Así, el elemento crucial que desapareció de la escena pactada ya desde los comienzos fue el hecho fúnebre honorífico — el *funeral* —, y esto incluía de un modo evidente al clavecín y, en menor medida, al cuarteto vocal.

Quizá la caja armónica del instrumento, junto con los dos monjes cantores, recordaban demasiado el rito que el pintor desaparecido no tuvo a su muerte, siendo arrojado para siempre al anonimato de la fosa común en un *lazzaretto* veneciano [98]. Quizá la presencia del rito resaltaba más el aspecto fúnebre que el propio derecho veneciano perdido de Giorgione.

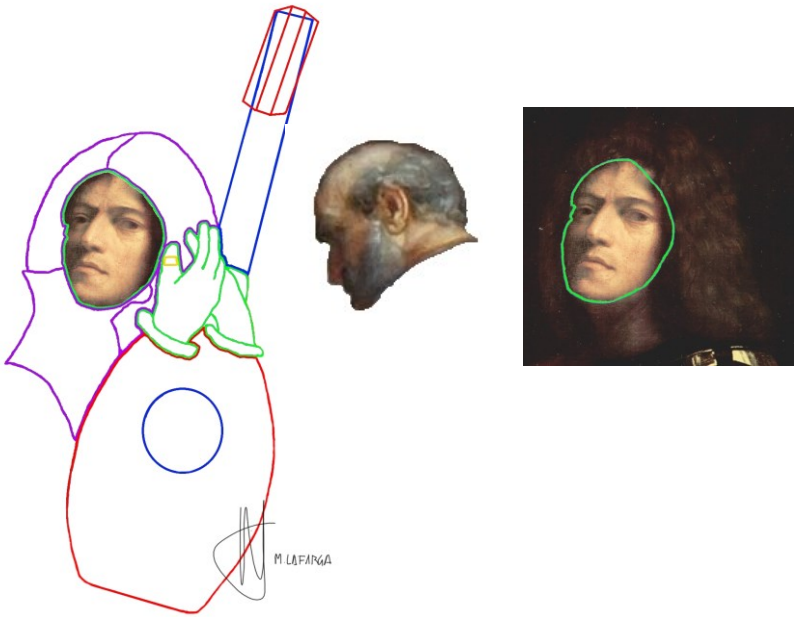
O quizá simplemente las voces, *cantadas,* violaban flagrantemente la regla benedictina del silencio en los refectorios [99].

---

[98] Remediar esta situación pudo ser la intención de la familia Grimani en los tiempos del lienzo, lo cual sería coherente con la presencia central de Girolamo atendiendo a los acordes del clavecín.

[99] Lafarga & Sanz (2019a).

Figura 20. *Silueta original de Giorgione con los rasgos de su autorretrato insertados dentro de nuestro diseño previo: Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, Germany, ca. 1508. Inv. GG 454. El cuadro ha sido invertido por nosotros a fines de argumentación. Los trazos del clavijero, perfectamente encajados bajo la mano del sirviente, han sido ligeramente inclinados por nosotros a fines de visualización. La mano derecha muestra al espectador la técnica de articulación de pulso conocida como "figuetta". El anillo de oro en el pulgar derecho es nuestra conjetura, en relación con el segundo que luce Tiziano en su propio pulgar derecho. © M. Lafarga.*



No deja de resultar significativo — y acaso constituya el segundo mayor artificio manierista representado en este cuadro — que el motivo central sea un concierto a cargo de un *consort* polifónico *instrumental* (en cualquiera de las fases del cuadro salvo en la original) [100].

Siendo así que precisamente la regla benedictina del silencio en los refectorios es en efecto la norma para *todos* los personajes representados en el cuadro [101], se trata de un modo eficaz de ir más allá de la regla sin violentarla, con independencia de las verdaderas intenciones de Scrochetto con el lienzo [102].

Y puede que fuera la presencia de voces cantadas [103] lo que propició el primer problema de envergadura: la supresión del clave y de la misa fúnebre, y con ello el desmantelamiento del *consort* original. Y en consecuencia el descenso de la mesa central y del balcón superior con laudista.

---

[100] *Id.*

[101] Las dos posibles *únicas* excepciones son la "sugerencia" de Ortiz al oído del autor y la "conversación gestual" del arquitecto Daniele Barbaro con el comensal a su derecha. Daniele Matteo Alvise Barbaro (Venecia, 1514 – Venecia, 1570): arquitecto y polímata, Patriarca de Aquilea. Lafarga & Sanz (2022).

[102] La presencia de *consort* polifónicos sucesivos (el primero de ellos vocal) y las eventuales reticencias que provocasen estos cambios pueden contemplarse como las invenciones del autor (sus intentos por preservar el ascendiente pictórico y musical de Giorgione sobre el resto de sus colegas vivos) o bien como las soluciones a las pretensiones del abad, de la congregación o de los patronos.

[103] En el mismo sentido cabe recordar el rasgo distintivo de Giorgione de pintar a sus cantantes "mudos", con los labios cerrados.

Por lo demás, y según nuestro modelo, el artificio mayor del Veronés se basaría en cambio en la presunción de que el pequeño cuadro que pintaba Benedetto frente a los Benedictinos — aquel que según la leyenda de Holt viera el abad de San Giorgio en la galería de los Grimani [104] — recreaba la propia escena del lienzo en su totalidad, e incluso quizá también la misa cantada original para Giorgione.

Si esta conjetura resultase cierta (al menos en parte), nos hallaríamos además ante el primer ejemplo gráfico o figurativo de una *recurrencia infinita*, tanto en lo semántico como en lo visual, en la historia del arte occidental. Una suerte de *meta-pintura* a una escala monumental [105].

Es posible, como ya habíamos sugerido, que las intenciones combinadas, cruzadas, o entrelazadas, del abad, del patrono, y finalmente del pintor, diesen como resultado este atrevido "triple artificio" combinado del Veronés, el *demonio etrusco del manierismo* [106]: la correspondencia entre las artes (*paragoné*), una recurrencia infinita (el pequeño lienzo que pintaba Benedetto), y una misa fúnebre en mitad de una fiesta en honor de la fertilidad que reiteraba una vez más su afición reconocida por mezclar y combinar *lo sacro* y *lo profano*.

---

[104] Lafarga & Sanz (2022; 2023).
[105] § Nota 36.
[106] Zuffi (1992, p. 8).

El segundo de ellos introdujo la escena completa dentro de sí misma. Si el *modello* en efecto existió, según el relato de Holt [107], en la galería de arte de los Grimani, es improbable que incluyese la escena central de músicos que se observa hoy en el lienzo, tal como este autor romántico la describió. En todo caso podría haber incluido quizá la misa fúnebre original como la estamos presentando aquí.

Sea como fuere, es probable que en ambos casos (Zanetti el Joven y el mismo Holt), sus respectivos relatos contengan fragmentos verídicos contemporáneos del encargo junto a otros posteriores, cuya procedencia no podemos rastrear, dado que ninguno de ellos citó sus fuentes [108].

El tercero y último artificio "articulado", tan característico del Veronés, no funcionó en esta ocasión en un modo tan crudo como el de incluir un funeral cantado — del que no se puede predicar el verbo "amenizar" — en mitad de una boda.

No obstante, y de forma velada y gracias mayormente a la identidad de los invitados (*spirituali*) el mensaje *pro-reformista* de la Orden perduró en el cuadro [109], al precio de acabar suprimiendo finalmente el homenaje póstumo a su protagonista más importante (ubicado junto al autorretrato del autor), quien fuera en estos tiempos — y hasta nuestros días — un auténtico emblema para la propia ciudad de Venecia.

---

[107] (Holt (1867). Lafarga & Sanz (2023). § Figura 30, abajo.
[108] *Ibid.* Lafarga & Sanz (2024), en prensa.
[109] Lafarga & Sanz (2022); Lafarga & Sanz (en preparación).

SEGUNDA PARTE. EL PRIMER CONSORT: UNA MISA CANTADA PARA GIORGIONE

Introducción. Una misa fallida para un pintor olvidado

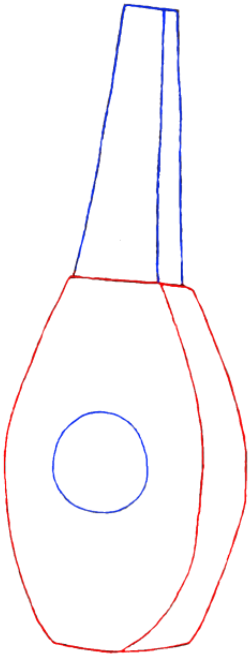
8. Laúdes flotantes y naturalezas muertas

9. Tiziano "increado": Paolo Caliari I "Frankenstein"

10. Un clavecinista desguazado que ha confundido a los expertos

11. Tiziano y Tintoretto cantantes: Giorgione y la regla del silencio

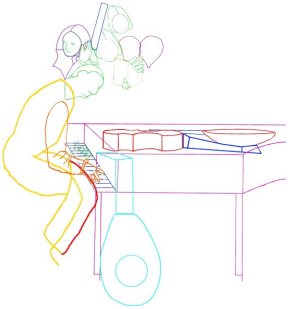
12. El *consort* original: una formación oculta



Entendemos al hombre exactamente hasta donde lo entendemos como una máquina.

Friedrich Nietzsche.

Consort 1.



Consort 2.

Consort 3.

Consort 4.

Figura 21. *Villa Diodati, residencia de Lord Byron donde Mary W. Shelley escribió su novela "Frankenstein". Byron escribe a la derecha sentado en un montículo. Ilustración en "chine collé" de Edward Finden, a partir de William Purser, c. 1830. Brockedon, London: Murray, 1833-4, Vol. II. © The Trustees of the British Museum.*

Introducción. Una misa fallida para un pintor olvidado

Ni los hermanos Caliari ni su patrono Girolamo [110], ni tampoco sus dos colegas pintores-*músicos* que iban a cantar la misa para el pintor ausente, imaginaron por un momento la serie de complicaciones en que se iba a ver envuelto el homenaje que la Orden Benedictina y su patrono Girolamo habían decidido ofrecer al desaparecido Giorgione en el refectorio de San Giorgio Maggiore.

Mucho menos la suerte que iban a correr sus propias personificaciones en el lienzo, como consecuencia de algo que debió suceder ya en los primeros tiempos del encargo.

Al cabo, el menos perjudicado "físicamente" fue el patrono, si bien perdió una parte importante de su protagonismo ayudado por el hermano del Veronés, que acabó finalmente catando el fruto del milagro entre los músicos y él mismo, aunque un pequeño paje por debajo del codo de Benedetto también acabó ofreciendo finalmente a Girolamo una copa del vino recién *transmutado*.

Girolamo había pasado de protagonizar la escena central junto con sus dos protegidos — el Veronés personalmente, y Giorgione por parte de su familia — a ocupar un asiento de espaldas en la esquina derecha del cuadro: de hecho, su figura fue desplazada *intacta* y sin modificaciones, y por eso su estructura "física" no sufrió.

---

[110] Girolamo Grimani (Venecia, 1496 – Venecia, 1570). Patricio y procurador de San Marcos. Fue patrono del Veronés y de algunos de los artistas presentes en el lienzo, así como del monasterio de San Giorgio. Su familia fue una de las protectoras de Giorgione en su tiempo. § Lafarga *et al.* (2021a); Lafarga & Sanz (2022; 2023a).

El Veronés y su hermano en cambio, tuvieron una suerte diferente, y fueron desmontados, reensamblados, y reestructurados, unas cuantas veces por el camino [111].

El propio autor del cuadro fue el personaje que más transformaciones sufrió y el que más nuevos personajes parciales generó [112], incluyendo a su propio hermano, a Tintoretto, e incluso al mismo Tiziano de cuerpo entero frente a su primera ubicación, cuando el Veronés era el polifonista (clavecinista) de la misa fúnebre para el buen Giorgione.

Una misa que, por segunda vez, finalmente tampoco se consumó: Giorgione había muerto de peste en el *Lazzaretto* cincuenta años atrás, y fue depositado en una fosa común.

Mientras que, en este segundo intento de los Grimani de restituirle su derecho veneciano perdido, acabó de nuevo sepultado, esta vez bajo los pigmentos de un colega ilustre.

La primera intención del autor, de los Grimani, y evidentemente de la Orden (dado que aceptó y firmó el encargo), incluía la misa cantada que Giorgione nunca tuvo en el centro de la escena de un banquete nupcial, aquél descrito por Juan en Caná como el primer milagro de Jesucristo.

Sin embargo, tuvo que ser alguna queja importante la que hizo que más bien pronto, el clave fuera reconvertido en una mesa, Paolo Caliari en un laudista, y su patrono Girolamo separado del centro de la escena y relegado a un papel secundario al final de la mesa de comensales.

---

[111] Lafaga *et al.* (2021a).
[112] *Id.*

Desde luego, la objeción no pareció ser el propio patrono ni su papel preponderante asomado a los acordes que pulsaba originalmente su protegido Paolo para Giorgione, puesto que permaneció finalmente en el lienzo y en un primer plano, sólo que en el ángulo derecho y "de espaldas", tal como se hallaba en su ubicación original.

Tampoco debió serlo el propio Giorgione, pues permaneció impasible [113] en la primera transformación, sobreviviendo al desmantelamiento del clavecín y del clavecinista y a la dispersión del cuarteto vocal, y estuvo más tarde incluso *activo* como violinista en las dos formaciones que siguieron al nuevo *consort* de laúdes [114].

Giorgione sólo desapareció del lienzo al final, con la llegada tardía a San Giorgio de Diego Ortiz [115].

Todos los demás elementos sobrevivieron (incluyendo a sus colegas pintores que formaban parte del cuarteto vocal) salvo dos: el propio clavecín y los dos monjes, quizá dos *cantadori di morti* — en rigor, uno de ellos, el más próximo a Giorgione y quien sostenía la partitura para las voces, reapareció más tarde para transformarse en un trombonista ocasional justo antes de la llegada de Ortiz [116].

---

[113] *Sprezzatura.* Nuestra sugerencia, también en sentido pictórico para el Veronés: Lafarga *et al.* (2021b, p. 33, p. 55). Baltasar de Castiglione (Casatico, 1478 – Toledo, 1529) había predicado esta cualidad como propia de todo cortesano capaz de no denotar afectación alguna frente a los acontecimientos.

[114] Lafarga *et al.* (2021a). Lafarga *et al.* (en preparación).

[115] Lafarga & Sanz (2019a).

[116] Lafarga *et al.* (2021b, pp. 52-54, p. 220).

Así pues, todo induce a pensar que quizá fuera la presencia física del clavecín en el centro de la escena lo que pudo contrariar tal vez a algún cargo eclesiástico, patrono, o mandatario importante que desconocemos, pues entre los invitados que hemos identificado en el banquete no hay autoridades católicas conservadoras (contrarreformistas) sino más bien lo contrario: autoridades mayormente venecianas, tanto civiles como eclesiásticos, *católicos* eminentes todos partidarios de la paz religiosa con el Norte de Europa.

Más concretamente, los miembros *más selectos* del grupo que se ha dado en llamar *spirituali* [117]

En cuanto a los *tormentos* que pudo padecer el propio Veronés "Frankenstein", como le apodamos ya en trabajos anteriores [118], sólo recordaremos aquí cómo fue desguazado varias veces.

Primero, como clavecinista prestándole su brazo derecho al nuevo invitado, el IV Marqués del Vasto — el segundo personaje a quien se ofrece el vino del milagro, además de al patrono desplazado Girolamo Grimani —, mientras que su cuerpo sentado, visiblemente inclinado hacia el teclado, fue invertido y adjudicado a su colega Tiziano.

Y más tarde, de nuevo desguazado como laudista.

---

[117] Lafarga & Sanz (2022). Término que utilizaban para referirse a ellos mismos: Gleason (1978, p. 9). Lafarga & Sanz (en preparación).

[118] Lafarga *et al.* (2021a).

***Figura* 22.** *Detalle del cuadrante inferior izquierdo de una copia anónima del siglo XIX, a partir de un original italiano perdido de Las Bodas de Caná, del taller de los hermanos Caliari: laudista zurdo (de espaldas), clave (espineta), violines (soprano y contrabajo) y cantantes. Philadelphia Museum of Art, F1938-1-26.*

En este segundo desmantelamiento acabó prestándole su torso y su primer brazo izquierdo a su hermano — para que dejase de pintar y poder ubicar al patrono desplazado en el lugar de su pequeño lienzo —, y su derecho a Tintoretto para que tocase sus tres "violines" [119].

Mientras que su segundo brazo izquierdo al laúd fue finalmente readjudicado a sí mismo como Paolo III pulsando sobre el mástil de su viola *da gamba* definitiva [120].

En un lienzo anónimo del siglo XIX — una copia de otra de *Las Bodas de Caná* procedente de los talleres de los hermanos Caliari [121] — se ilustra un conjunto instrumental en donde el personaje central que enfrenta al espectador toca una *espineta* posada sobre una mesa y el que está en pie y vestido de rojo, como Tiziano en el lienzo del Veronés, un violín bajo. [Fig. 22 y Anexo 1F].

---

[119] *Id.*, pp. 54-56, p. 78, pp. 96-100, p. 105. El último es la viola *soprano* actual, y de ahí las comillas.

[120] *Ibid.*, p. 74, p. 89, p. 100, p. 112, p. 129.

[121] La copia fue realizada en Italia y legada al Museo de Filadelfia por Arthur H. Lea II en 1938, hijo y heredero literario del afamado historiador del mismo nombre (1859-1938.

8. Laúdes flotantes y naturalezas muertas

Giorgio de Castelfranco, en efecto, era el protagonista en torno al cual el Veronés estructuró en origen la disposición central de *Las Bodas.*

Para ello se sirvió de un diseño basado en un *consort* vocal junto al pintor fallecido y su laúd, acompañado de sí mismo al clavicémbalo y con dos laúdes "silenciosos" [Figs. 30, 31 y 32.B] sobre su propio instrumento, el clave [122].

Es probable que el diseño original contase, al modo manierista, con otros instrumentos "mudos" o caídos en sintonía con el pintor ausente, con la regla benedictina del monasterio, y con la tradición pictórica del *still-life* [123].

El lienzo contiene en su base diseños ovalados con círculos centrales que podrían ser pruebas o tanteos o incluso un recurso gráfico para el enmarcado de figuras que posteriormente pueden adoptar formas y/o posiciones diferentes, y también integrarse, agregarse o disgregarse en otras configuraciones, y creemos posible que alguno(s) de ellos formaran parte del tributo original con naturalezas muertas [124].

Ambos cuarteto vocal y clavicémbalo (hoy una mesa) fueron después desechados en favor de un *consort* de laúdes.

---

[122] Esta era la formación habitual de carácter fúnebre en la ciudad, durante el sepelio en la iglesia. Lafarga & Sanz (2019a); Lafarga *et al.* (2021b, p. 222).

[123] El mismo Giorgione había participado activamente en el "diálogo entre las artes": § Apartado 1.

[124] Aquí hemos elegido como licencia el laúd vertical apoyado en el clave: [Figs. 30 y 31, en azul celeste]. Los dos perros, p.e., están conformados por diseños compuestos de la forma "laúd".

El "despiece" de esta primera escena que presentamos aquí fue lo que generó, incluyendo la propia figura de Tiziano invertido, la estructura de varios *ensembles* sucesivos, uno con laúdes [125], y dos con violines [126], hasta llegar finalmente al *ensemble* actual con violas *da gamba*.

Las siluetas de dos instrumentos de cuerda "mudos" — una vihuela de mano (a juzgar por lo que parecen ser varias líneas de escotaduras) que está boca abajo tras el reloj de arena actual [127], y un laúd ovalado, boca arriba bajo el cuerpo del actual Tiziano, que no puede ser ubicuo — son perfectamente apreciables a simple vista [Figs. 30, 31 y 32.B], junto con la paradoja añadida, también evidente, de que la *mesa actual* no puede en absoluto soportar este segundo laúd "flotante".

Las siluetas de estos dos instrumentos exigen que la mesa del lienzo fuera en origen un clavecín, para poder sostener al de la derecha, el laúd de forma ovalada. La posible vihuela fue transformada más tarde en una especie de caja, o acaso en el dorso de una partitura vertical para Tintoretto y Bassano (?) definitivos [Fig. 18].

En la [Figura 30] hemos incluido a Benedetto a la derecha del clave, quien en la radiografía no aparece con su brazo derecho en jarra sobre su cadera, sino estirado y "apoyado" sobre lo que sin duda era el extremo del clavecín, o quizá asiendo el extremo del laúd ovalado que se hallaba sobre él, y que hoy está debajo del Tiziano actual.

---

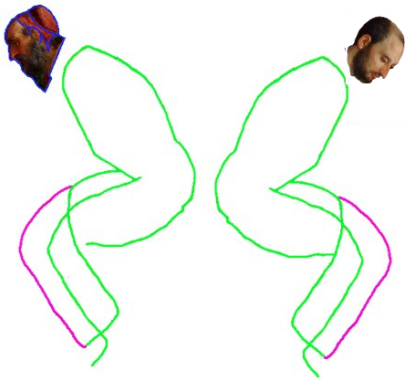
[125] Lafarga *et al.* (2021a).

[126] Lafarga *et al.* (2024, en preparación).

[127] El reloj ocupa exactamente el contorno de la escotadura central de este instrumento.

Así pues, el diseño *original* de *Las Bodas* no incluía a Tiziano y Tintoretto en sus posiciones actuales, sino como parte de un cuarteto de voces junto a Giorgione [Figs. 26 y 27], acompañados por el propio Veronés al clavecín.

Figura 23. *Contorno probable de Tiziano sin el manto, invertido a la derecha para ubicar al Veronés al clavecín (para el trazado de las piernas se han reseguido los propios pliegues del manto). El proceso en realidad fue el inverso: el cuerpo inclinado de Paolo I sin manto fue invertido para generar a Tiziano al abandonar el diseño original con clave, y su silueta revestida más tarde con los pliegues del vestido. © M. Lafarga.*



9. Tiziano "increado": Paolo Caliari I "Frankenstein" revisitado

Habiendo advertido la imposibilidad física tanto de un laúd flotante sobre la mesa como de un Tiziano incrustado en la caja de un clavecín [Fig. 31], y habiendo conjeturado con anterioridad la existencia de este instrumento para explicar la presunta postura "torsionada" del Veronés en las radiografías (en rigor tan sólo la cabeza de Paolo I), necesitábamos encontrar un cuerpo adecuado para el intérprete.

Las amplias zonas de su muslo izquierdo en la radiografía, junto con el mástil del violín apuntando al suelo, constituían un marco ideal para ubicar el teclado del posible instrumento [128], pero las manchas superpuestas no permiten distinguir las teclas (si es que llegó a detallarlas), aunque sí el paralelepípedo oblícuo que las contenía.

La falsa mano del violín *tenor* [Fig. 25] también se ubicaba correctamente sobre el teclado *original*, y el lateral curvo de la caja del clave se puede apreciar en determinadas sombras que atraviesan la silueta de Tiziano en la radiografía. Como ya hemos mencionado, se puede apreciar que Benedetto estiraba su brazo derecho hacia el extremo de este instrumento [Fig. 32], aunque ya desde este momento (la transición al Segundo Consort) hubo de mutar a la posición actual del brazo acodado en su cadera, pues el clave desapareció, y el laúd posado que (quizá) agarraba por el mástil con su derecha ya no podía seguir ahí [Figs. 30 y 32.B] [129].

---

[128] Paolo II se hallaba una cabeza más retirado que el actual: Lafarga *et al.* (2021a).

[129] Lafarga *et al.* (2021a). Lafarga *et al.* (2021b, p. 222). En el diseño original, la mano derecha de Benedetto quedaba oculta tras la silueta de Girolamo Grimani (hoy Tiziano).

Teníamos muchas piezas, casi todas, pero nos faltaba el clavecinista. Teníamos a Paolo I inclinado sobre su instrumento, pero sin cuerpo, descabezado, y un clave sin teclas pero con una mano sobre el teclado (la izquierda), dos laúdes mudos sobre la caja del clave y al hermano del pintor apoyando su brazo derecho estirado sobre el extremo.

Y puesto que era Tiziano el que sobraba (pues es difícil que levite un laúd) decidimos suprimirlo y comenzar a desplazarlo por la radiografía para localizar otras posibles ubicaciones previas. Sin embargo, la figura no parecía encajar en ningún otro lugar.

La chispa de Frankenstein se encendió cuando decidimos retirarle el manto y dibujar la silueta aproximada de su cuerpo, aprovechando incluso los pliegues del manto actual [Fig. 23].

Su postura, inclinada 45º hacia delante, era sospechosamente parecida a la que necesitábamos, y tan sólo tuvimos que invertirlo y desplazarlo junto a la cabeza de Paolo I para contemplar por fin al Veronés al clave acompañando a un grupo de cantantes junto a Giorgione [Fig. 30].

Muy poco después de reconstruir primero a Paolo II Frankenstein más retirado que el Paolo actual [130], con sus antiguas piernas y un brazo de su hermano y otro del Tintoretto que tampoco podía estar donde le vemos hoy a la vez que el clave, habíamos encontrado finalmente al primer Caliari, Paolo I, el clavecinista perdido durante 456 años.

[130] Lafarga *et al.* (2021a, p. 56, p. 100).

Ya teníamos la experiencia del laudista por piezas, de modo que no nos sorprendió por entero lo que encontramos, salvo la presencia "añadida" a la nueva escena de Tiziano y Tintoretto, que aparecieron también casi de un modo automático en su ubicación original al colocar las piezas en su lugar [Figs. 27 y 28] [131].

La cabeza del Paolo original fue la piedra angular que trabó todo nuestro edificio, y, del mismo modo que en un arco, o en una cúpula que lo requiera, fue la última pieza del rompecabezas en caer, justo después de colocar en su lugar el cuerpo que la sostuvo en origen [Figs. 23 y 30].

Creemos por tanto que, una vez más, el proceso que siguió Paolo Caliari fue *exactamente el inverso:* generó a Tiziano a partir de sí mismo cuando decidió prescindir del clave y pasar a un segundo *consort* con laúdes, sin alterar la naturaleza del homenaje al pintor, ahora con su instrumento característico (el laúd) en manos de los pintores-*músicos*.

En este momento transformó el clave en una mesa y los dos o tres instrumentos mudos que sostenía desaparecieron.

Sobre las motivaciones que le llevaron a abandonar el *consort* vocal con clavecín, se puede especular que pareciese más adecuado uno con laúdes y los pintores vivos tocando, a uno con voces y naturalezas muertas.

---

[131] La reconstrucción del Segundo Consort fue la que nos impulsó a hacer lo mismo con los dos de violines, y las piezas que fuimos recogiendo junto con las herramientas que elaboramos por el camino facilitaron posteriormente la reconstrucción, mediante *ingeniería inversa*, primero de Paolo II para sus dos laúdes, y después de Paolo I al clave.

Ya hemos sugerido que quizá él mismo, los responsables del encargo, o alguien de suficiente relevancia, para el lienzo o para el propio Paolo, pudiera haberle convencido de "aligerar" un poco la escena de matices fúnebres, al estar ubicada en un refectorio y/o en mitad de un banquete nupcial [132]. O bien que resultara inconveniente la presencia del cuarteto de voces en un recinto en donde no se permitía hablar [133].

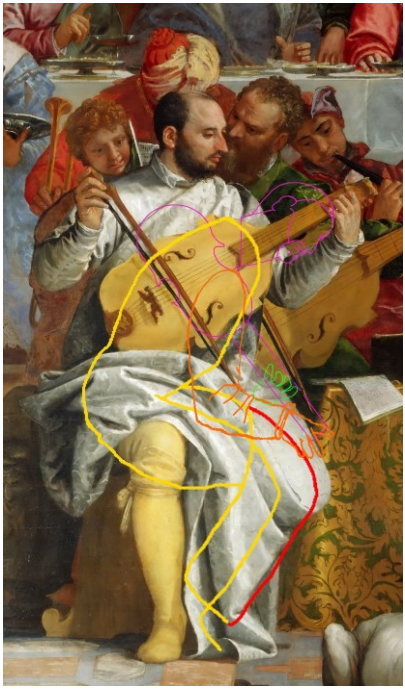


Figura 24. *Sobre el lienzo actual a la derecha se ilustra la composición total: violín tenor, mano izquierda del clave, y el brazo derecho del Marqués del Vasto. © M. Lafarga.*

[132] Lafarga & Sanz (2019a).
[133] *Id.*

10. Un clavecinista desguazado que ha confundido a los expertos

Así, como ocurriría de nuevo en el caso de Paolo II "Frankenstein" al pasar a la segunda formación con violines [134], el Veronés ya se había desguazado a sí mismo en esta fase anterior que nos ocupa aquí.

De este proceso resultó, como acabamos de indicar: a) Tiziano en primer lugar; b) quizá después Tintoretto acompañándole — ambos desplazados desde su ubicación original como cantantes [Fig. 28] frente a la partitura que sostienen los futuros dedos "huérfanos" que finalmente acabarían asomando detrás del *cornetto* de Bassano: [Fig. 17].

Y por último, (c) también el brazo derecho de Alfonso D' Avalos sobre la mesa, en el extremo inferior izquierdo del lienzo, pues es este el único contorno de toda la composición que, ubicado en su lugar sobre el torso de Paolo I clavecinista, descansa su mano derecha directamente sobre el teclado en una posición *musicalmente correcta* [Figs. 14 y 30].

Habíamos encontrado pues la mano que faltaba, dado que la izquierda que se observa en las radiografías, como ya hemos indicado, era en realidad la que Bassano [135], y nosotros mismos durante bastante tiempo, habíamos tomado de forma equivocada como la izquierda de un Veronés "torsionado" sin razón aparente y digitando impropiamente sobre el mástil de un violín *tenor* que no le correspondía [Fig. 25.A].

---

[134] Consort 3 → Consort 4.
[135] Bassano (1994, p. 12).

En la [Figura 25.B] se muestra la auténtica mano izquierda para este violín (al extremo del mástil) que corresponde a Paolo III (el Veronés actual), sosteniendo el instrumento por su clavijero y no en posición de tocar: varios trazos (dedos) la identifican en la radiografía.

Este ha sido un artefacto añadido fruto de la desarticulación de Paolo I clavecinista, durante la cual transformó el clave en una mesa, su brazo derecho en la diestra del hasta ahora supuesto protagonista de la boda, el teclado en el mástil del futuro violín, y más tarde también en su propio muslo izquierdo, aunque estas dos últimas operaciones fueron posteriores para el último *consort* con violines (Consort 4).

Como se ve, la habilidad de desplazar y transformar sus figuras por piezas, sin siquiera superponerlas, parece una destreza consumada del Veronés, puesto que resulta obvio que todos estos cambios, y otros que mostraremos, tuvieron lugar *una vez trasladado al lienzo el diseño original (el Consort 1) casi acabado.*

El instrumento que apunta al suelo, apreciable sobre el torso del Veronés actual en la radiografía, ha confundido durante mucho tiempo a quienes se han asomado al interior del cuadro para comprender los diseños previos.

La cabeza de Paolo I ([Fig. 25, izquierda], en verde) genera una "ilusión visual" que parece asociarla tanto al instrumento como al torso erguido (Paolo III) que se observa en la radiografía.

El contorno de una mano "viuda" — la antigua izquierda de Paolo I clavecinista [Fig. 30] — que permaneció ubicada sobre lo que fue *primero un teclado y sólo más tarde también un mástil de violín*, contribuye enormemente a esta falsa "gestalt".

Ambas, cabeza y mano, corresponden en realidad al clavecinista del *consort* original, mientras que el instrumento encaja sin problemas con el contorno y la cabeza de Paolo III en el lienzo actual [Figs. 24 y 25.B] — esta última fue una reorganización posterior y no insistiremos aquí [136].

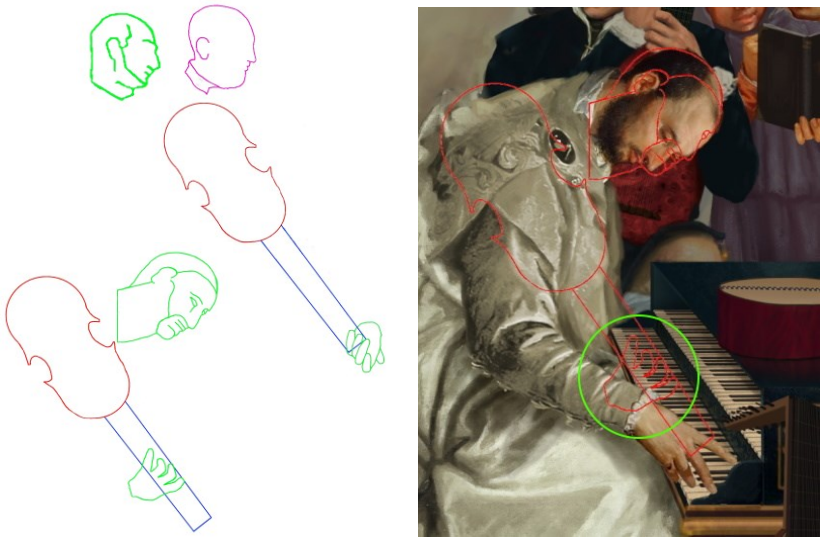


Figura 25. *Silueta del violín tenor junto a Paolo I en las radiografías, con una mano y su cabeza atribuidos ambos hasta ahora de forma errónea a una "torsión forzada". Paolo I y la mano corresponden al Consort 1, pero no al violín, que pertenece a un consort posterior. La mano izquierda para este violín, que corresponde a Paolo III (arriba, en morado), se halla más alejada al extremo del mástil (en verde), agarrando y no en posición de tocar. © M. Lafarga / J. Camarero.*

[136] Lafarga *et al.* (2024, en preparación).

La existencia de este violín y también de la mano [en verde en la Figura 25.A] había sido ya señalada dos años después de la publicación del Louvre por Bassano, quien aludía a la "extraña torsión" identificándolo como "algún tipo de viola *da braccio*" (*sic.*) [137].

Sin embargo, creemos que nuestra interpretación es la correcta, como se puede apreciar para el instrumento superpuesto a la silueta general [Portada] y al *ensemble* actual [Fig. 24].

La mano izquierda que le corresponde no es la representada en verde sobre el mástil, sino una más alejada, que sostiene el instrumento por su extremo [Fig. 25, derecha]. Como en el caso de Tiziano al laúd [138], la huella de los trazos de los dedos en la radiografía ayuda a visualizarla.

Por otro lado, el contorno de la "falsa" mano [Fig. 25, izquierda] es incoherente tanto con un presunto Paolo "torsionado" (en esta posición a lo sumo se verían las dos falanges superiores de cada dedo y no el dorso de la mano entera), como lo es, y del mismo modo, para el instrumento (que en realidad corresponde a Paolo III).

Dado que el violín y su mano "real" asociada al extremo — Consort 4 [Fig. 25, derecha]) —, por un lado, y la cabeza inclinada junto con la "falsa" mano por otro (Consort 1), corresponden cada uno a dos *consort* diferentes (y también del que nos ocupa aquí) los problemas que plantean serán revisados más adelante [139].

---

[137] Bassano (1994, p. 12).
[138] Lafarga *et al.* (2021, pp. 90-91).
[139] Lafarga *et al.* (2024, en preparación).

Queremos prevenir acerca de que la mano alejada al extremo del mástil pueda ser considerada un "artefacto" en virtud de su aparente lejanía del Paolo III ya erguido, dado que, de hecho, el antebrazo izquierdo actual del Veronés rotado 90º en sentido horario encaja sin dificultad con la mano que hemos dibujado.

En cualquier caso, podemos señalar en nuestro favor varios de estos presuntos "artefactos" similares en otras figuras: la *excesiva amplitud* de los mantos de Tiziano, del propio Tintoretto, de Bassano, del mismo Veronés (que incluye un trazo grueso en marrón tras de sí que no se explica con la figuración actual del cuadro), e incluso del invitado de última hora, Ortiz, y del personaje con turbante que sostiene algún tipo de trompeta natural tras Paolo Caliari, sin enseñar su rostro [140].

En realidad, parece como si toda la escena central hubiese sufrido un proceso progresivo de reajuste y reorganización de todas y cada una de sus figuras centrales (todas ellas "ensanchadas").

Lo mismo se puede predicar de los dedos que asoman por encima del *cornetto* en manos de Jacopo Bassano. Se diría, por la orientación, que su atribución al bufón le haría parecerse a un famoso personaje de la mitología mutante contemporánea [Fig. 17], y con él también el presunto cantante vestido de rojo que rodea con su mano izquierda el hombro de su compañero, representada en una perspectiva *imposible* que muestra incluso el comienzo del antebrazo *alineado* con el izquierdo de Tiziano sobre el mástil de su propio instrumento [Fig. 18, 31, y 32.B].

---

[140] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 41-45). Lafarga *et al.* (2021b, pp. 51-52, p. 220).

Al igual que Ortiz, ambos caracteres estaban ausentes del diseño original, y ambos portan anillo, lo cual abre la puerta a que, además de que pudieran ser en efecto cantantes fueren igualmente pintores [141].

En las radiografías se aprecia con claridad el contorno de la pata delantera derecha (desde el intérprete) del clavecín que postulamos, una tarea del todo innecesaria si se hubiese tratado de una mesa cubierta desde un comienzo. Del mismo modo, se observa un "cajón" exageradamente alto bajo la superficie de la "mesa", condición un tanto extraña para un mueble que sólo requiere de una tabla y sus apoyos, pero que encaja sin problemas con la caja armónica de un clavecín [Figs. 30 y 31].

Figura 26. *Dibujo al carboncillo con Anton Francesco Doni al clavecín. La inscripción en la parte inferior ("Giorgion") fue probablemente añadida por un coleccionista del siglo XIX. Federico Zuccaro, ca. 1563-7. Royal Collection Trust, RCIN 990220. © His Majesty King Charles III 2023.*

[141] Lafarga *et al.* (2021a, pp. 93, 121, 128). Lafarga *et al.* (2021b, pp. 48-51). Nuestra sugerencia.

11. Tiziano y Tintoretto cantantes: Giorgione y la regla del silencio

En la [Fig. 27] se muestran las siluetas del probable *consort* vocal junto a Giorgione sosteniendo su laúd: creemos que mantuvo esta posición desde el comienzo, dado que aunque la cabeza del clavecinista ocultase la caja del instrumento, éste resultaba en cambio *evidente* por la posición de sus manos y por el mástil que se prolongaba en paralelas hasta un clavijero [Fig. 32.B] [142] junto a la mano derecha de Jesucristo — ésta a su vez, junto con el pliegue de la manga, resigue con precisión la cara y capucha de un segundo monje más retirado [Fig. 32.B].

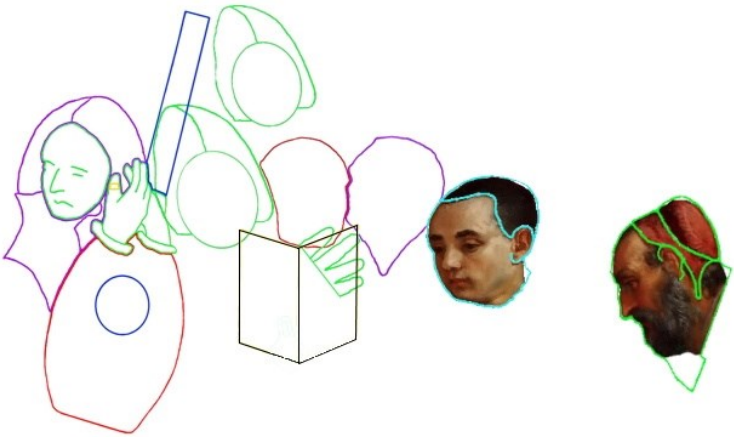


Figura 27. *Consort vocal con Giorgione. © M. Lafarga.*

[142] Finalmente, quizá ya en el Consort 3 cuando Giorgione asumió su primer violín, el clavijero fue reconvertido en la mano izquierda del sirviente apoyada en la mesa entre las de Jesucristo y María: ganó así además una cabeza añadida a las condiciones del contrato. Lafarga *et al.* (en preparación).

En el Segundo Consort (laúdes) Giorgione habría estado presente en la misma actitud silenciosa, mientras sus dos compañeros pintores, ya desplazados a sus posiciones en adelante definitivas, pulsaban sus respectivas cuerdas [143]: la primera cabeza del Veronés (Paolo I clavecinista), entonces ya elevado como Paolo II al laúd, permaneció por un tiempo en la mente del pintor destinada a reconvertirse en el laúd de Giorgione, que antes se hallaba *exactamente* tras ella, pero resulta evidente contemplando las radiografías que nunca llegó a pintarlo [144].

Figura 28. *Contorno del rostro de Tintoretto y de Tiziano desplazados. Tiziano en origen era el bufón actual. El clavijero del laúd de Giorgione se sitúa exactamente bajo la mano del sirviente entre Maria y su hijo, y el monje más retirado bajo la manga izquierda de Jesucristo. El futuro monje "trombonista" es el más cercano a Giorgione [Figs. 27 y 29]. © J. Camarero.*

[143] Lafarga *et al.* (2021a).

[144] Lo mismo puede conjeturarse del laúd de Tiziano y del segundo violín de Giorgione: Lafarga *et al.* (2021a) y Lafarga *et al.* (en preparación), respectivamente.

Fue la imposibilidad física de la presencia simultánea del clave y de Tiziano en su posición actual lo que nos ayudó a localizar el *ensemble* vocal.

Sólo había que ubicar en su sitio a los lectores de la partitura [Fig. 27, en negro], retirar el trombón del "monje" identificando la silueta de otro monje más por encima (ambos en verde), y atribuir después la identidad de las dos figuras restantes por sus contornos, que bien podrían haber sido en origen Tintoretto (rojo) y Tiziano (morado) como cantantes [Figs. 27 y 28].

Las siluetas de sus rostros respectivos encajan sin dificultad y en el mismo orden, aunque reducidas (alejadas), sobre los contornos previos del hueco actual *exactamente adyacente* al monje para Tintoretto, y sobre la silueta del bufón actual para Tiziano, *exactamente adyacente* al primer Tintoretto y *exactamente encajado* entre éste y el Tintoretto definitivo [145].

Los 4 dedos estirados que sobresalen frente al bufón, incongruentes para él mismo y también para la mano izquierda del Bassano actual, son en realidad la mano del primer monje y futuro trombonista, que sostenía la partitura del cuarteto vocal original [Figs. 27 y 28].

Obsérvese que el Segundo Consort (laúdes) sin clave tampoco impide la presencia de los monjes en la misma posición y con la misma partitura.

---

[145] [Figs. 27 y 28]. Véase Cole (1983) para las técnicas de dibujo de siluetas antes de transferirlas al lienzo y para su ajuste proporcional a diferentes escalas.

Estaríamos en este caso aún en un ambiente musical con "sonido medieval" propio de los *consort* eclesiásticos venecianos para estos ritos hasta las primeras décadas del siglo.

Figura 29. *Silueta del sacabuche a cargo del monje que sostuvo en origen la partitura del consort vocal, cuyos dedos "fantasma" siguen aún visibles en el lienzo actual. © M. Lafarga.*

Esta disposición mutó progresivamente a bandas de violines hasta los tiempos de la elaboración del cuadro, en razón de un nuevo "sonido moderno" que excluía las cuerdas pulsadas de estas formaciones [146].

Cabe sugerir que el cuarteto vocal pudiese estar también "mudo" en la mente del Veronés, como los laúdes callados de esta formación, en sintonía con el que se presume un sello distintivo de Giorgione: el de representar a sus cantantes con los labios cerrados.

Esta conjetura resultaría en todo coherente con nuestras tesis, con la regla benedictina del silencio en los refectorios, y con la propia elección temática del Veronés desde el comienzo para integrar al maestro fallecido en un *consort* "vocal" pero "mudo", quizá un nuevo artificio manierista que al cabo tampoco consiguió quedar impreso en la obra definitiva.

[146] Glixon (2003, p. 132).

12. El *consort* original: una formación oculta

Este fue, pues, probablemente, el *consort original* que el Veronés consideró para el maestro y compañero de Tiziano: un *ensemble* vocal (mudo?) acompañado por él mismo al clavecín en presencia del propio Giorgione sosteniendo su laúd vertical sin tocarlo (quizá por estar muerto).

Y tres laúdes "mudos" o silenciosos, dos sobre el clave y acaso uno o más en el suelo — cuatro si los considerásemos propios, aunque callados, de los integrantes del cuarteto vocal [Figs. 19 y 30].

La presencia del clave permite la existencia de los dos instrumentos que se pueden ver apoyados sobre su caja armónica, mientras que la mesa del diseño actual no permite el sostén del segundo de ellos.

El primero boca abajo (el más cercano al autor) podría ser algún tipo de vihuela a juzgar por su caja plana y por las líneas verticales en el lateral que parecen definir lados y escotaduras, coincidiendo su mástil con el antebrazo derecho actual de Tiziano [Figs. 30 y 31].

El segundo, boca arriba, es un laúd convencional de caja ovalada. Los contornos de ambos instrumentos son fácilmente apreciables, opuestos entre sí con los mástiles cruzados, o bien el ovalado con el mástil apuntando al extremo del clave.

En este caso, Benedetto Caliari lo asiría con su derecha; en el caso anterior, el hermano del pintor se apoyaría con el brazo estirado sobre la caja del instrumento [Fig. 27.A.B].

Por el contrario, la presencia del clave, como ya se ha apuntado, impide la de Tiziano (y también la de Tintoretto), que en efecto no estaban en donde los vemos hoy en el diseño original, sino que eran en origen dos de los cantantes del *consort* vocal (el primero y el segundo por la derecha del observador, respectivamente).

El cuerpo de Tiziano fue más tarde generado en espejo, para ocupar su posición actual, a partir del perfil del propio Paolo I invertido [Fig. 23], cuando el pintor decidió abandonar el primer *consort* y el clavecín para pasar al segundo con laúdes y Giorgione igualmente silencioso [147].

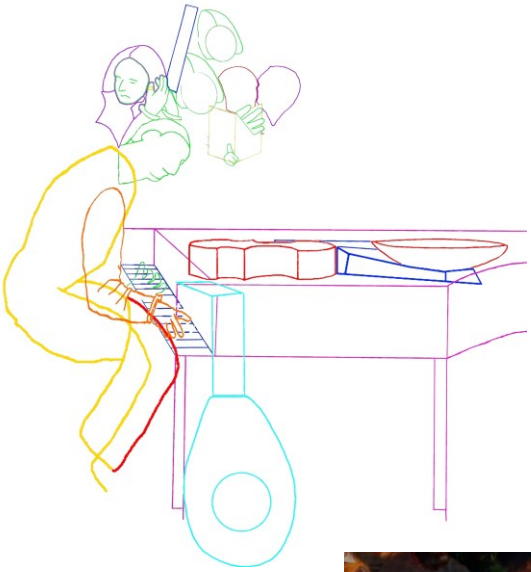
La partitura que leen los cantantes [Figs. 27 y 28] — y que sostenían en origen los cuatro "dedos fantasma" del lienzo actual — también previene de que su dueño real, el monje junto a Giorgione, pudiera tocar un trombón u otro instrumento de viento en esta primera fase [Fig. 29], mientras que las dos siluetas a su izquierda encajan, si bien de un modo global y un tanto reducidas, con las que más tarde serían los rostros definitivos de Tintoretto y de Tiziano ya desplazados a sus posiciones actuales [Fig. 28].

Es posible que los dos monjes cantores representasen a los dos *cantadori vecchio* — *cantadori di morti* — que pertenecían a la orden benedictina de San Giorgio, y cuya función era cantar precisamente en los funerales. Al menos en la formación original, y eventualmente también en la de laúdes, antes de que Giorgione asumiese un papel activo con su primer violín [148].

---

[147] Lafarga *et al.* (2021a).
[148] Lafarga *et al.* (2024, en preparación).

Figura 30. *La referencia siempre es Giorgione. Consort original (Primer Consort). La mano izquierda del clavecinista (en verde, sobre el teclado) es la atribuida hasta hoy al violín tenor de forma errónea. © M. Lafarga.* ***Abajo****: Benedetto Caliari establece el vínculo entre las Artes (paragoné): música y pintura. © J. Camarero.*



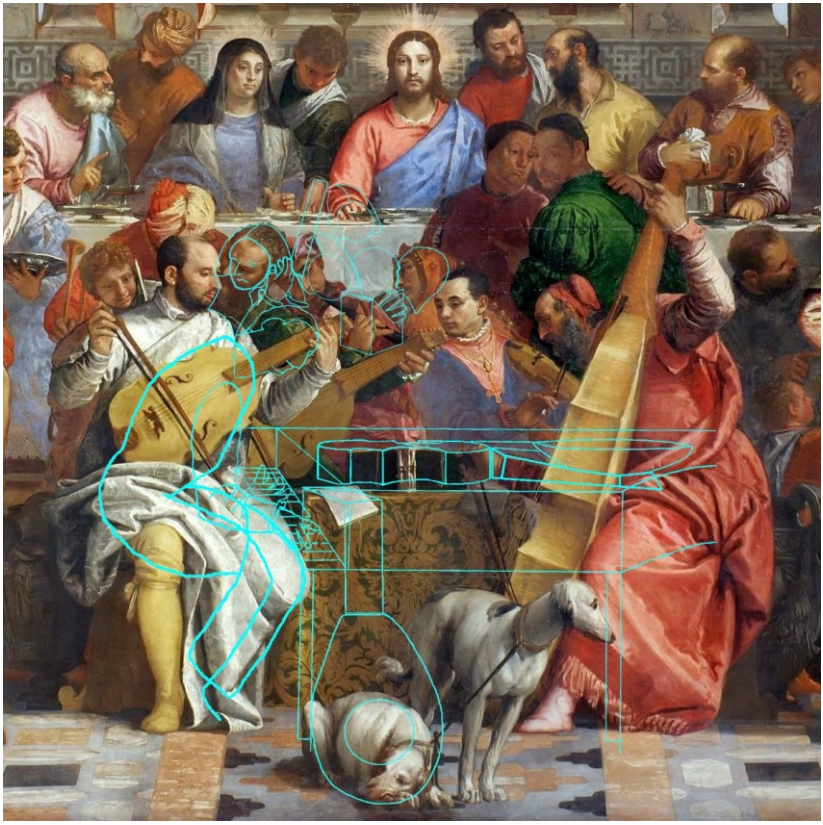
El brazo derecho del clavecinista [Fig. 30], como ya se ha apuntado, corresponde al brazo derecho del nuevo "novio" en el extremo inferior izquierdo del cuadro [Fig. 14].

Mientras que su mano izquierda corresponde sin duda a la atribuida hasta ahora a la izquierda del Veronés "torsionado" con un violín *tenor* [Fig. 25, izquierda], si bien la forma que podemos apreciar hoy en las radiografías no parece corresponder a una posición natural — quizá porque sólo funcionó como un boceto del cual hoy sólo se aprecia el contorno global previo "superpuesto" a las modificaciones posteriores.

Sobre la superposición del laúd que sostiene Giorgione y la cabeza de Paolo I no cabe, en nuestra opinión, objetar que son excluyentes, sino antes bien que son "complementarios", resaltando la habilidad del autor para reinsertar y reconvertir unos diseños en otros, dado que el laúd — además de representar el instrumento característico del personaje central de la escena — era perfectamente identificable en la parte superior de su caja, en las manos que lo sostenían, en el propio mástil, y en el antiguo clavijero al extremo, hoy la mano actual del sirviente que se apoya "de forma extraña" sobre la mesa junto a la de Jesucristo.

Todas estas circunstancias prueban, atendiendo a nuestra argumentación, la presencia de Giorgione en la misma *posición* y con la misma *actitud* tanto en el Consort 2 como en el diseño original.

Figura 31. *El consort original bajo el lienzo actual. © M. Lafarga.*



Las dos formaciones subsiguientes a las que se reorientó el Veronés con los violines después del Segundo Consort, no le supusieron ninguna complicación de envergadura similar a la que ya había sufrido con el cuarteto vocal y el clavecín, pues tanto Tintoretto como Tiziano habían sido ya previamente "trasladados" con laúdes a las que serían sus posiciones constantes hasta la conclusión del lienzo con la formación definitiva y Diego Ortiz.

Un problema diferente fue el de su propio torso (ahora duplicado e invertido en espejo frente a un Paolo I ya inexistente) y el de su cabeza original, que permaneció en su lugar y acabada — aunque desde entonces desprovista de cuerpo — durante todas las transformaciones, apuntando siempre al laúd oculto de Giorgione, a la vez que iba considerando una tras otras sus propias posiciones posibles: al laúd y retirado como Paolo II [Fig. 6], después también al violín soprano, y finalmente como Paolo III al violín *tenor*, y finalmente a la *gamba tenor* con Ortiz.

Tuvo que ocultar su rastro (el de su torso [Fig. 6]) bajo una gran tela blanca y una viola amplia de tonos claros (su propia viola), jugando con su pierna izquierda como laudista cruzada sobre la derecha para configurar el "manto de amplios vuelos" definitivo [149].

Un manto que ocultó para siempre bajo su izquierda actual "flexionada" lo que primero fuera un teclado y más tarde, después de dos transformaciones previas, el mástil de un violín *tenor*.

[149] Lafarga & Sanz (2019a, pp. 51 y 101). Lafarga *et al.* (2021, pp. 8, 64, y 88). Lafarga *et al.* (2021, p. 38).

Creemos haber documentado suficientemente cómo Tiziano (y Tintoretto) no estaban en origen en su ubicación actual, y que la silueta sobre la que el Veronés trazó el manto de Tiziano (también "de amplios vuelos") era la suya propia previa del *consort* anterior, pero invertida cuando pulsaba las teclas con el brazo derecho del "nuevo" novio — en el extremo izquierdo del cuadro desde el observador, Alfonso de Ávalos [150].

En la [Figura 32] se muestra la silueta cambiante de Benedetto que confirma por completo la presencia del clave en la formación original, y el hecho de que Tiziano y Tintoretto habían de hallarse *necesariamente* en "otra" ubicación.

[150] Lafarga & Sanz (2022: Apartado 12).

Hasta aquí, creemos haber dejado bien establecidos los siguientes hechos:

a) que la identidad de la figura bajo la de Diego Ortiz es la de Giorgio de Castelfranco;

b) que la primera intención del Veronés fue la de diseñar un homenaje al maestro fallecido que había iluminado el camino de los pintores venecianos desde 1500, como escena central;

c) que por alguna razón desechó el primer *consort* con clave, laúdes "mudos" y voces humanas, más vinculado a entornos fúnebres, por uno *activo* con la Escuela Veneciana a los laúdes y Giorgione igualmente "silente" como en la versión original, pero recabando una nueva ascendencia musical (además de la pictórica) por su competencia en la nueva familia instrumental [151];

d) que la composición y estructura de los dos primeros *consort* y sus respectivas voces e instrumentos es la que hemos presentado aquí, con poco margen de duda;

e) que Paolo Caliari trasladó e intercambió bastantes elementos parciales de sus figuras centrales para reconfigurar la escena y resolver algunos problemas o desviaciones aparecidas por el camino, una vez trasladada la escena global (al menos la central, en todo o en parte) al lienzo definitivo.

[151] Lafarga *et al.* (2021a).

Aún a riesgo de parecer redundantes, conviene resaltar dos hechos por obvios. Uno, que todos los elementos que se aprecian en las radiografías no corresponden al mismo momento de elaboración, y por tanto algunos de ellos pueden ser (son) "artefactos".

Y dos, que la cabeza acabada del Veronés en la radiografía, inclinada sobre lo que hoy es una mesa, es una posición totalmente incoherente con el torso del autor sentado, tanto para Paolo II (que sostuvo un violín soprano sobre su regazo) como para Paolo III, que sostuvo un violín *tenor* apuntando al suelo [Fig. 25] justo antes de la llegada de Ortiz.

Figura 32.A. *Silueta aproximada de Benedetto y del sirviente. El manto (amarillo), el brazo izquierdo, y el rostro, proceden del lienzo actual. El resto procede de la radiografía: el brazo derecho estirado original que se apoyaba en el clave se indica en azul. El brazo derecho en jarra (en rojo) está trazado sobre la radiografía. El brazo izquierdo (en rojo) proviene de Paolo II laudista.* ***B. S****e ilustra el conjunto completo sobre el lienzo actual. El brazo izquierdo de Benedetto, primero pulsando laúd y finalmente sosteniendo el vino, se ha mantenido aquí para mostrar la coherencia de ambos dibujos. En la radiografía en cambio aparece estirado hacia un pequeño lienzo ubicado delante de la mesa de los benedictinos. © M. Lafarga.*

Figura 33. *Consort original: misa fúnebre cantada para Giorgione, como su derecho veneciano perdido. No se ilustra la mano izquierda del clavecinista. El mástil del laúd ovalado sobre el clave se ilustra como nuestra licencia, pues probablemente estuvo oculto detrás de Girolamo, asido por la mano derecha de Benedetto Caliari, que establece así el vínculo entre "música" y "pintura" (paragoné) al pintar el "modello" para los benedictinos con el brazo que después será el izquierdo del Aretino (invertido), como ya se ha indicado al final del Apartado 4. Este es el mayor artificio incluído en el lienzo: una "recurrencia infinita" de la escena completa. Los dos presuntos cantantes en pie detrás del Tiziano actual están ahora bajo un sirviente que escancia vino ante Jesucristo, aunque la figura no corresponde exactamente al original que se aprecia en las radiografías. © Jorge Camarero.*

ANEXOS

Anexo 1A. Boceto atribuido a Paolo Caliari [152]

[152] Museo del Louvre: Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 39031.

Anexo 1B. Boceto atribuido a Paolo Caliari, y previamente a un imitador [153]

[153] Museo del Louvre: Département des Arts graphiques, INV 4722.

Anexo 1C. Comparación entre el lienzo actual y el segundo boceto del Veronés (Louvre) [154]

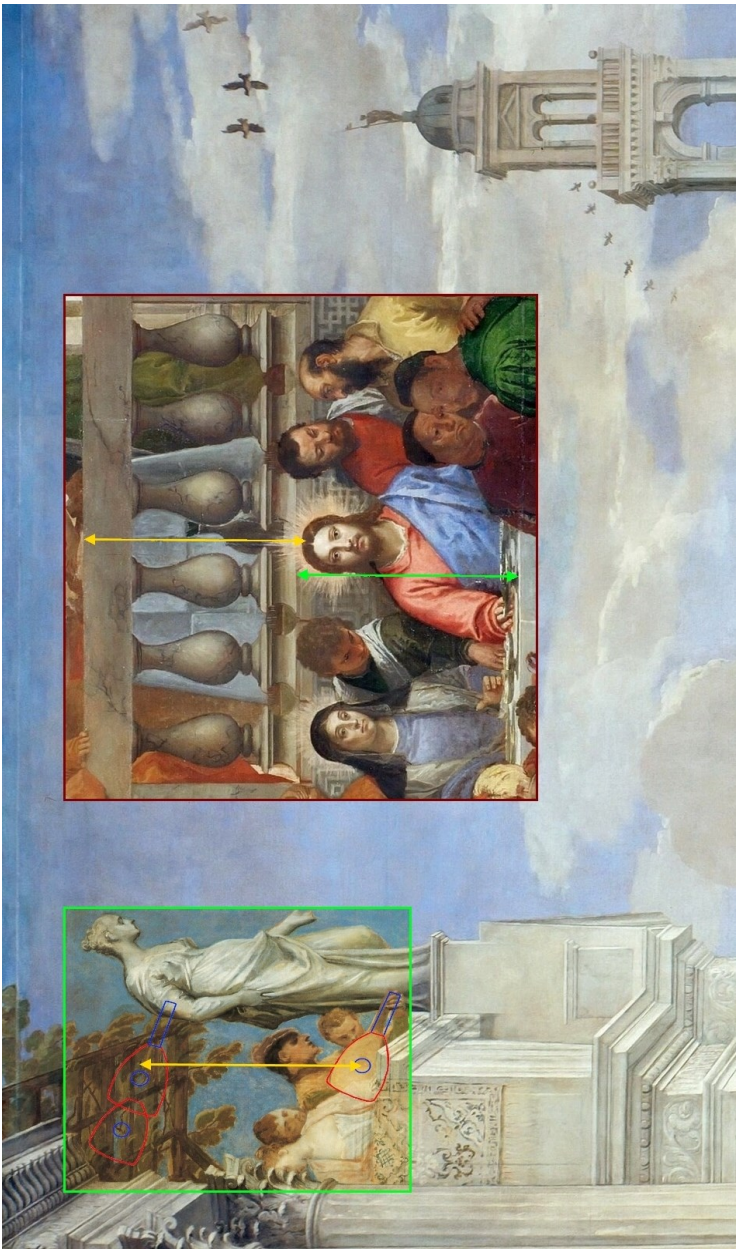
[154] Se ilustra la silueta aproximada del clavecinista con su instrumento en ambos diseños.

Anexo 1D. Ubicación original de las mesas, siguiendo el boceto del Veronés

Anexo 1E. Descenso del balcón superior con laudista y cantantes

[155]

[155] Se indica la ubicación elevada de los dos laúdes en el balcón original y distancia relativa en relación con el descenso que postulamos para la mesa central. © M. Lafarga.



Anexo 1F. *Las Bodas de Caná,* de Gabrielle Caliari [156]

[156] Philadelphia Museum of Art, F1938-1-26.

Anexo 1G. *Las Bodas de Caná,* de Johann Heinrich Schonfeld [157]

[157] San Petersburgo, Museo Hermitage IN: ГЭ-5357.

Anexo 1H. Breve historia antigua del clave

Consort original con clavecín (Consort 1a: Paolo I).
© Manuel Lafarga

La primera mención conocida de uno de estos instrumentos corresponde a un abogado de Padua que alude en 1397 al médico vienés Hermann Poll [158] como el inventor del "clavicembalum", y la primera representación conocida está esculpida sobre un altar de 1425 en la ciudad alemana de Minden [159]. El clavecín mantuvo su vinculación tradicional para el acompañamiento de las voces durante todo el *Cinquecento* [160], y su participación en *consorts* instrumentales no parece haber sido una innovación tardía sino una práctica habitual ya antes de 1520, como informa Marcantonio Michiel en su diario en la corte del papa León X, un reconocido amante de la música [161]. Aunque el *ensemble* predominante hasta mitad del siglo en Italia es el *consort* "puro", las formaciones mixtas están presentes en banquetes de la Corte de Ferrara en torno a 1530, siendo el clave aquí un miembro regular [162].

No ha sobrevivido ningún ejemplar de clavecín italiano del *Quattrocento*, y tan sólo 40 del *Cinquecento*, pero la evidencia disponible permite suponer que los dispositivos del siglo anterior a la elaboración del lienzo del Veronés no diferían esencialmente de los contemporáneos [163].

---

[158] Médico y astrólogo (Viena, 1379? – Viena, 1410?). Strohm (1991). Silbiger (2004, p. 1).

[159] Ripin *et al* (1989, p. 1).

[160] Brown (1973, p. 25). Citado por Blackburn (1992, p. 9).

[161] Blackburn (1992).

[162] Brown (1973, p. 78). Citado por Blackburn (1992, p. 9).

[163] Ripin *et al* (1989, pp. 8-10) muestran los planos de uno de ellos a cargo de Henri Arnaut de Zwolle en 1440.

Consort original con laúd (Consort 1b: Paolo II).
© Manuel Lafarga / Jorge Camarero

Detalle del relieve sobre el altar en Minden, con la representación más antigua conservada (1425), Alemania.

Anexo 2A

Consort 1

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz

© 2021

Anexo 2B

Consort 1

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Realización: Jorge Camarero
© 2024

Anexo 2C

Consort 1

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Manuel Lafarga © 2021

Anexo 2D

Consort 1

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Jorge Camarero © 2024

Anexo 3A

El "auténtico" Segundo Consort. Esta formación incorpora la segunda posición del laúd del Veronés, cuando ya su hermano observa el vino del milagro con su propio brazo izquierdo (ya desechado) pulsando los trastes del primero de sus dos laúdes. En esta formación, su (segundo) brazo izquierdo es el que acabará pulsando los trastes de su viola da gamba definitiva. © Jorge Camarero.

Consort 2

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Realización: Jorge Camarero
© 2021

Anexo 3B

Diseños instrumentales para el Segundo Consort, mostrando el futuro brazo izquierdo de Benedetto pulsando trastes sobre el primer laúd del Veronés (el que corresponde en realidad al Consort 1b), y el futuro derecho de Tintoretto pulsando cuerdas. Se ilustran las dos ubicaciones para sus dos piernas cruzadas previas a la postura actual. El laúd de Tiziano es nuestra conjetura, en relación con el tránsito al siguiente consort. © M. Lafarga.

Consort 2

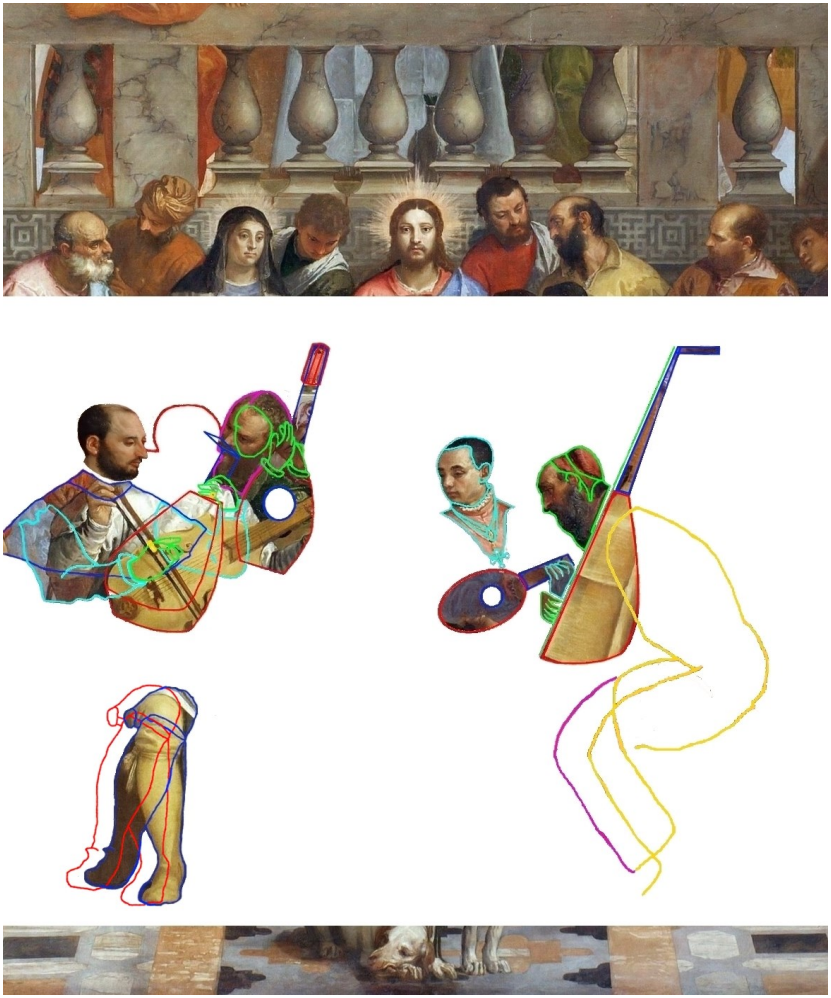
Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Manuel Lafarga © 2019

Anexo 3C

El Segundo Consort. El torso y el brazo izquierdo de Paolo son los de su hermano Benedetto. La posición de su laúd es la primera, la que corresponde realmente al consort intermedio (1b) que postulamos, entre la misa cantada con clave y el consort de laúdes. Se ilustra la posición actual de su pierna derecha junto con la de su izquierda cruzada de las formaciones previas a Ortiz. © M. Lafarga.

Consort 2

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Manuel Lafarga © 2019



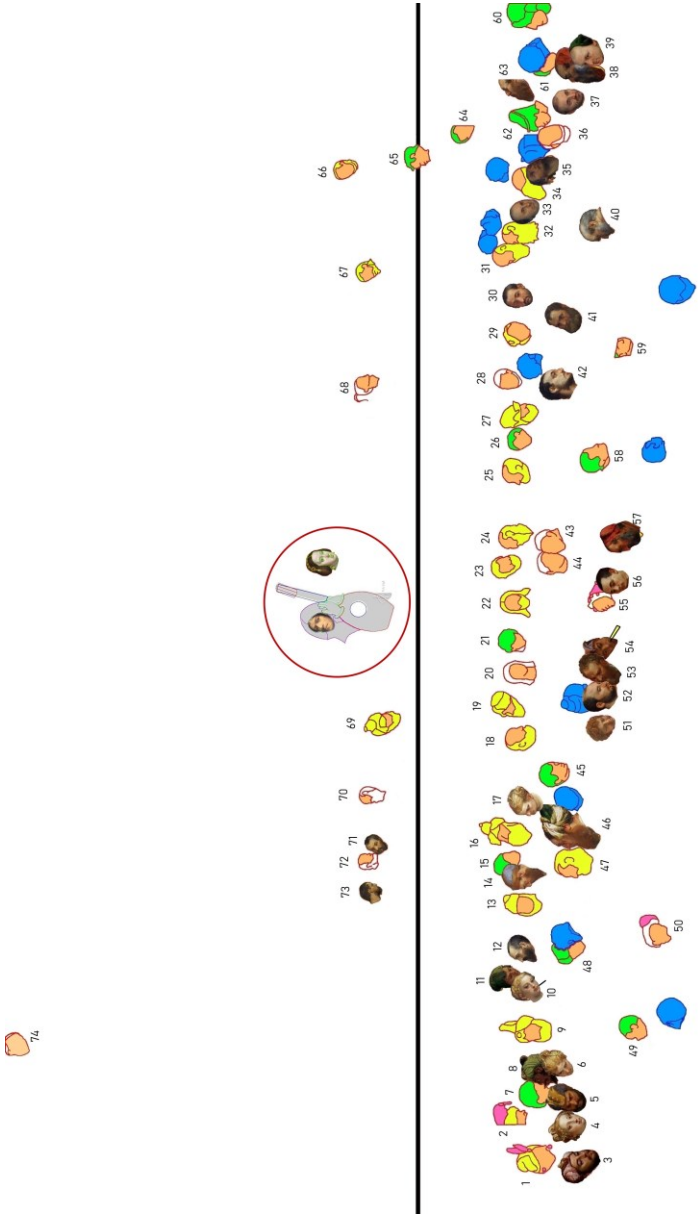
Anexo 3D

Consort 2

Diseño: Manuel Lafarga & Penélope Sanz
Jorge Camarero © 2021

Anexo 4. Personajes identificados en el lienzo

*Según nuestro modelo. En amarillo se indican otros aún no publicados. Los coloreados en verde son probablemente sirvientes. Los dos bufones que dan comienzo a la serie (**1** y **2**, en morado) son probablemente el de Francisco I y el de Solimán. **3.** Alfonso d' Avalos. **4.** María d' Aragona (Eleonor de Austria). **5.** Francisco I de Francia. **6.** María Tudor (?). **8.** Solimán el Magnífico. **10.** Vittoria Colonna. **11.** Perico, sirviente del emperador. **12.** Carlos V. **14.** Daniele Barbaro. **17.** Giulia Gonzaga. **30.** Alessandro Vittoria. **33.** Andrea Pampuro. **35.** Benedetto Guidi. **37.** Girolamo Scroguerro. **38.** Reginald Pole. **39.** Domenico Grimani. **40.** Girolamo Grimani. **41.** Alvise Priuli. **42.** Benedetto Caliari. **46.** Pietro Aretino. **51.** Andrea Schiavone. **52.** Paolo Caliari. **53.** Diego Ortiz (Giorgione). **54.** Jacopo Bassano Da Ponte (?). **56.** Jacopo Robusti (Tintoretto). **57.** Tiziano Vecelio. **63.** Giovanni VI Grimani. **71.** Dom Maurizio. **73.** Dom Benedetto.*



Anexo 5. Las Bodas de Caná, 1563

BIBLIOGRAFÍA

Bassano, Peter (1994). "A second miracle at Cana: Recent musical discoveries in Veronese 's *Wedding Feast*", *Historic Brass Society Journal*, Vol. 6, pp. 11-23.

Blackburn, Bonnie J. (1992). "Music and Festivities at the Court of Leo X: A Venetian View", *Early Music History* , Vol. 11, pp. 1-37.

Boschini, Marco (1674). *La ricche minere della pittura veneziana (Breve Instruzione)*, Seconda impressione con nove aggiunte, Venecia, Francesco Nicolini.

Brown, H. M. (1973). "Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii", *Musicological Studies and Documents* 30 (n.p.).

Cole, Bruce (1983). *The Renaissance Artist At Work: From Pisano To Titian*, Boulder, Icon Editions, Westview Press.

Cooper, Tracy E. (1991). "Un modo per a la 'Riforma Cattolica'? La scelta di Paolo Veronése per il refettorio di San Giorgio Maggiore". En: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia.* Vittore Branca (Ed.), Firenze, Leo S. Olschki Editore. pp. 271-292.

Faillant-Dumas, Lola (1992). "La plus grande radiographie réalisée au Louvre". In: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 110-129.

Fenlon, Ian (1989). "Venice: Theatre of the World", Chap. 3 of The Renaissance: From the 1470s to the end of the 16th-century, Ian Fenlon ed., Cambridge, The Macmillan Press, Ltd, pp. 102-132.

Giustiniani, Vincenzo (1628?). *Discorso sopra la musica, s.d. 1628?*, Archivio di Stato, Lucca, Fondo G.B. Orsucci.

Gleason, Elisabeth G. (1978). "On the Nature of 16th-Century Italian Evangelism", The Sixteenth Century Journal, Vol. 9, No. 3 (Autumn), pp. 3-26.

Glixon, Jonathan (2003). *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities 1260-1806,* New York, Oxford University Press.

Hill, J.W. (1997). *Roman Monody, Cantata and Opera circles around Cardinal Montalto, Volume 1: Text,* Oxford, Clarendon Press.

Holt, Henry F. (1867). "The Marriage at Cana by Paul Veronese in Two Parts", *The Gentleman's magazine*, Volume 223, July-December, London, 1867, pp. 594-607, pp. 736-748. ISBN 0-521-65129-8.

Janson, H.W. (2014). "The birth of 'artistic license'". En *Patronage in the Renaissance,* Guy Flitch & Stephen Orgel eds., New Jersey, Princeton University Press.

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Navalón, Natividad & Alejano, Javier (2018). *El Veronés y Giorgione en concierto: Diego Ortiz en Venecia* (edición bilingüe *Il Veronese and Giorgione in concerto: Diego Ortiz in Venice*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-07020-6.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019a). *Las Bodas de Caná: la historia olvidada de un cuadro famoso*, (edición bilingüe *The Paolo Caliari 's Wedding at Cana: The forgotten History of a famous canvas*), Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-16255-0.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2019b). "Veronese and Diego Ortiz at San Giorgio: Profane Painters and Musicians and Sacred Places". Bilingual Edition: Spanish-English. Paper presented at Lucca 's International Conference of *Music Patronage in Italy from the 15th to the 18th-Century*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, 16-18th November 2019. https://youtu.be/em2Cikj6Pd8.

Lafarga, Manuel, Alejano, Javier & Sanz, Penélope (2019). "Diego Ortiz : Un maestro de capilla español en Las Bodas de Caná del Veronés", *Musica & Figura, Vol.* 6, pp. 43-64, (ilustraciones: pp. 238-243).

Lafarga, Manuel, Sanz, Penélope & Camarero, Jorge (2021a). *Giorgio de Castelfranco y el Veronés en Las Bodas de Caná (1563). Segundo Consort: laúdes*. Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-31601-4. www.theweddingatcana.org

Lafarga, Manuel, Cháfer, Teresa, Sanz, Penélope & Alejano, Javier (2021b). "Diego Ortiz y Giorgione *in concerto.* Nuevos hallazgos en *Las Bodas de Caná* del Veronés, 1563". *Musica & Figura, Vol.* 8, pp. 29-58, (ilustraciones: pp. 216-223).

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2022). "Tintoretto y Alessandro Vittoria: Artistas y patronos en *Las Bodas de Caná* del Veronés (1563)" (edición bilingüe: *Tintoretto and Alessandro Vittoria: Artists and patrons at Veronese 's Wedding at Cana (1563).* Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds. ISBN: 978-84-09-32870-3. www.theweddingatcana.org

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2023a). *"Mile dolci errori": Giorgio de Castelfranco y la leyenda de Las Bodas de Caná del Veronés (1563)*, Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds., ISBN: 978-84-09-52877-6. www.theweddingatcana.org

Lafarga, Manuel & Cháfer, Teresa (2024). "A funeral (sung) mass for Giorgione at San Giorgio Maggiore, as his pending Venetian citizen right". *Sixteenth Century Studies Conference*: *Depicting ceremonies* (chair: Jennifer Mara DeSilva), Baltimore 26-29 October. https://youtu.be/YAt5uYLx_5k?si=pQ6wRdO6SV5Q9t83

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope (2024). *Dos bodas históricas para un banquete bíblico: Zanetti el Joven, Henry F. Holt, y Las Bodas de Caná*, (edición bilingüe) Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds., en prensa.

Lafarga, Manuel & Sanz, Penélope. *Arquitectos y escultores en Las Bodas de Caná (1563) de Paolo Caliari el Veronés*. Cullera, M. Lafarga & P. Sanz eds., en preparación.

Lafarga, Manuel, Sanz, Penélope & Camarero, Jorge. *Los violines perdidos de Paolo Caliari el Veronés en Las Bodas de Caná (1563): Tercer y Cuarto Consort.*, en preparación.

MacKlintock, C. (1961). "Vincenzo Giustiniani 's Discorso sopra la musica", *Musica Disciplina*, Vol. 15, pp. 209-225.

Maffei, G. C. (1562). *Lettera sul canto. Discorso della voce e del modo d'apparare di cantar di garganta*, in: "Delle lettere del Sr. Gio. Maffei da Solofra", Nápoles, Raimundo Amate.

Morton, J. (2014). *Redefining the Viola Bastarda: a Most Supurious Subject*, in "*Viola da Gamba Society Journal"*, Vol. 8, pp. 1-64.

Rearick, W. Roger (1992). "Le dessin du Louvre". En: *Les noces de Cana de Véronèse: une oeuvre et sa restauration*, J. Habert, N. Volle & M.A. Belcour eds., Paris, Editions de la Reunion des Musées Nationaux, pp. 79-88.

Ripin, Edwin M. (1989). *Early Keyboard Instruments*, London, The New Grove Musical Instrument Series.

Silbiger, Alexander (2004). *Keyboard Music Before 1700*, New York, A. Silbiger ed., Routledge Studies in Musical Genres.

Strohm, Reinhard (1991). "Die private Kunst und das öffentliche Schicksal von Hermann Poll, Erfinder des Cembalos", en *Musica privata. Die Rolle der Musik im privaten Leben. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen,* hrsg. von Monika Fink, Inssbruck, pp. 53-66.

Vasari, Giorgio (1550). *La vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori* ..., Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.

Vasari, Giorgio (1568). *La vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, Primo Volume della Terza Parte,* Fiorence, Giunti ed, 2nd ed.

Zuffi, Stefano (1992). *Veronese*, Milano, L' Unità, Elemond Arte.

LOS AUTORES

Manuel Lafarga Marqués.
Doctor en Arte por la Universidad Politécnica de Valencia y Catedrático de Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Superior de Valencia "Joaquín Rodrigo".

Penélope Sanz González.
Doctorando en *Arte: producción e investigación* por la Universidad Politécnica de Valencia, Máster en Tecnología Educativa y Gestión del Conocimiento y Grado en Magisterio.

Jorge Camarero Manzanero.
Máster en Investigación Musical, Grado Superior en Composición Musical e ilustrador digital.

AVISO LEGAL

LEGAL NOTICE

Creado bajo Licencia Creative Commons:
Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada
Created under Creative Commons License:
Attibution – NonCommercial – NoDerivatives

CC BY-NC-ND

Este material puede ser copiado, distribuido, mostrado únicamente mediante copias literales del trabajo y exclusivamente con fines no comerciales. No se permiten trabajos derivados ni remixes basados en él. Debe usted otorgar explícitamente a los autores y licenciatarios los créditos (atribución) en la forma que estos especifiquen.

This material may be copied, distributed, displayed, and performed only verbatim copies of the work and only for non-commercial purposes. Are not allowed derivative works nor remixes based on it. You must give the authors and licensors the credits (attribution) in the manner specified by these.

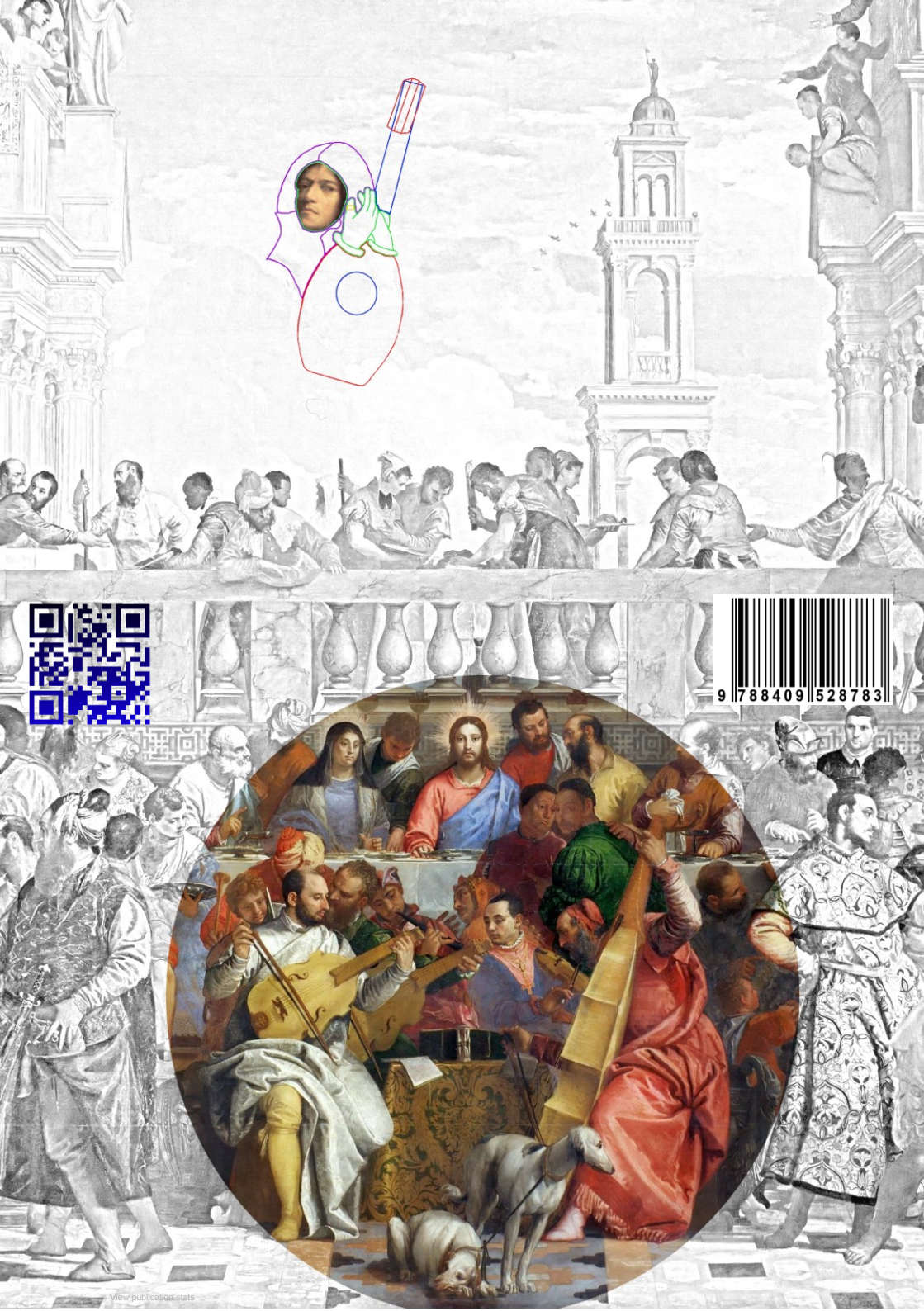
LAFARGA ET SANZ EDS.

9 788409 528783

C/ Pintor Sorolla 83
46400 Cullera (VLC)
Spain

http://www.theweddingatcana.org/

musiclanguagefrontiers@gmail.com
(+34) 611 047 119



View publication stats